



Universitat Autònoma
de Barcelona

Facultat de Ciències polítiques i Sociologia

TREBALL DE FI DE GRAU

La música com a eina reivindicativa: la *Nueva Canción* i la
seva incidència en la cultura i la política xilenes

Autora: Valentina Latapiat Gutiérrez (1421651)

Tutor: Josep Verdaguer

Data: 31/01/2020

Grau en: Ciència política i gestió pública

ÍNDIX

1. Introducció	1
2. Marc Teòric	2
3. Metodologia	4
4. Història política i desenvolupament de la política cultural	5
5. La cançó i els moviments socials: elitisme disfressat o canvi estructural?	6
6. Internacionalització de la Nova Cançó: relació amb altres moviments musicals, i l'exili	8
7. Conclusions finals	10
8. Bibliografia	11
9. Annex	16
9.1 Transcripció d'entrevistes	16
9.2 Llistat de <i>Hits</i> de la dècada dels 60 i 70	38

1. INTRODUCCIÓ

Si analitzem la història de l'ésser humà ens adonem que sempre ha expressat les seves inquietuds mitjançant l'art, aplicant-lo a tots els àmbits, inclús en la política. El cas xilè no és l'excepció, i ho veurem reflectit amb el *Movimiento de la Nueva Canción Chilena* als anys 60. Referir-se als comentaris poètics del cant popular xilè és una àrdua feina que indubtablement no és possible abordar; però és possible intentar traçar algunes pistes per a una reflexió. En un país on la desigualtat social era cada vegada més gran i el llegat del colonialisme encara és present, la música sorgí com una eina de legitimació de la cultura popular que sempre fou vista com “una cosa dolenta, bruta, no considerada part de la cultura nacional del país”. Però també sorgí com a eina de legitimació política per als sectors d'esquerres. És aquí on ens sorgeixen preguntes com *Qui la cercava i amb quina finalitat? Realment existia aquesta legitimació per part de la població més marginada de la societat?* Aquestes i altres preguntes intentaran ser respostes en aquesta investigació, amb l'objectiu de donar alguns lineaments per a futures investigacions més profundes.

Per tant, s'analitzaran els actors musicals d'aquest moviment com a part central i fonamental de la seva creació i producció, així com també els actors polítics que els recolzaren. Per cert que la comunitat xilena és l'actor clau per entendre el desenvolupament d'aquest moviment al llarg dels anys. El seu origen, la seva història i experiències seran de gran importància, ja que gràcies a elles podrem entendre la relació tant estreta que s'aconsegueix entre el món de l'art (i la música) i el de la política. Tot això partint de la base que la història canvia segons qui la expliqui, segons com sigui explicada i per a qui.

I sobretot, *perquè s'utilitza la cançó com a eina reivindicativa i no un altre tipus d'art?* Com a primera aproximació podem dir que és perquè és un instrument idoni per arribar a tota aquella part de la població que no té accés o interès cap als estudis culturals, com la poesia o els assajos de caire científic – social. Una de les preguntes que ens sorgeixen al investigar aquesta temàtica és: *serà tant unidireccional la relació entre els artistes de la Nova Cançó i la gent? Fou una relació tant estreta com per a “ajudar-los” a posicionar-se en la societat?* Ho intentarem respondre més endavant. El que no podem posar en dubte és que aquestes cançons han complert un rol històric en el desenvolupament de Xile, i han adquirit un caràcter emblemàtic per a molts pobles del món; que s'han identificat amb la lluita en pro dels canvis socials (Carrasco, E., comunicació personal, 9 gener 2020).

L'objectiu principal d'aquesta recerca és analitzar el vincle que existí entre la **Nueva Canción Chilena**, com a instrument de legitimació de la cultura popular del país, i la seva incidència legitimadora de la política d'esquerres de l'època. És a dir, es vol demostrar la importància que té l'art, en aquest cas la música, dins processos socials i polítics d'una societat; com a eina d'expressió humana i reivindicadora d'una identitat específica.

2. MARC TEÒRIC

Tal i com expressa Stuart Hall al seu treball *Notes Sobre la Desconstrucció de “Lo Popular”*, des de la llarga transició cap al capitalisme agrari i després en la formació i evolució del capitalisme actual s’ha donat una lluita contínua per la reivindicació de la cultura del poble obrer (Hall, S. 2013: 183), que es donen a causa dels canvis d’equilibri i de les relacions entre les forces de poder coexistents a la societat. Hem d’entendre el “canvi cultural” com un desplaçament per part d’un col·lectiu de la societat de la cultura cap a un altre, que és considerat inferior. La transformació cultural és la clau del procés de “moralització” de les classes laborals, “desmoralització” dels pobres i “reeducació” del poble (Hall, S. 2013: 185). I és important el seu estudi profund, ja que des de l’acadèmia només s’ha oscil·lat entre la dialèctica contenció – resistència. És llavors des d’aquestes bases culturals en que el poble amenaça amb erupcionar i irrompre en l’escenari de l’elit, però sovint no arriba mai a trastornar del tot els llaços del paternalisme (Hall, S. 2013: 186). *És realment així en el cas Xilè? És a dir, foren els músics de la Nova Cançó els alliberadors culturals de la comunitat marginada de la societat xilena?*

Si cerquem una definició més racional de “lo popular” trobem que les coses que es qualifiquen de “populars” ho són perquè existeix una massa de persones que la consumeixen (l’escolten, la compren, la llegeixen...) (Hall, S. 2013: 190). I cal tenir molt en clar que és la indústria cultural la que té el poder efectiu d’adaptar-se i re-configurar-se constantment; mitjançant la repetició de certs cànons, per exemple, o imposant-ne d’altres nous formant el que coneixem com **“la cultura dominant”**. El propòsit d’aquesta cultura dominant és des-organitzar i re-organitzar constantment la “cultura popular”, com a forma de dominació (Hall, S. 2013: 192); però entendre-ho d’aquesta manera és donar per suposat que la cultura subordinada no té capacitat de racionalitzar per si mateixa i significa despullar-la de la seva pròpia identitat. A Xile hi havia una expectativa respecte del que es podia aconseguir i el que es volia aconseguir (que era arribar a les masses). Existia la intenció avantguardista, i això, necessàriament no és positiu ja que equival a voler educar al poble: baixar les idees polítiques a un llenguatge que tothom entengués (Jordán, L., comunicació personal, 4 desembre 2019).

Un altre concepte rellevant és el de les **tradicions**, ja que molts autors que han escrit sobre la *Nueva Canción* parlen de la recuperació de la identitat del poble que vivia al camp, i per tant, també de les tradicions. Entendre aquest concepte només des de la persistència de formes antigues és quedar-se a la superfície, i es que té més a veure amb la manera en que s’han vinculat o articulat certs elements culturals amb d’altres (Hall, S. 2013: 197). Aquestes no són fixes per sempre, en relació amb una única classe: la cultura entesa com una forma de lluita es crea de forma constant. De fet, tal i com ens expressà durant una

entrevista Eduardo Carrasco (comunicació personal, 9 gener 2020) “el que nosaltres vam viure a Xile s’estava produint, simultàniament, en quasi tots els països d’Amèrica Llatina: i això et dona tot un nou espectre de visió respecte del moviment”. I això ho veurem reflectit amb la consideració que farem més endavant respecte del ressorgiment social que ha patit el país en els últims mesos: les cançons de la *Nueva Canción* tornen a ser la bandera de lluita, però tindran el mateix significat que als anys 60?

Gramsci es preguntava sobre el sorgiment de “noves voluntats col·lectives” i la seva incidència en la transformació de la cultura nacional – popular; pregunta que crec és totalment vàlida pel cas analitzat. A Xile “lo popular” era vist com “lo vulgar” i no formava part de la cultura nacional (inclús avui dia), transformant-se en una de les principals raons del sorgiment de la “*Proyección Folklórica*” (procés anterior de recopilació i creació de melodies lligades a una identitat camperola, popular i llatinoamericana) i de la posterior *Nueva Canción*. L’autor responia aquesta pregunta dient que el més important és la crítica a la que es sotmet el complex ideològic en les diferents fases de la història cultural d’un país, fent possible un procés diferenciador i de canvi entre les antigues ideologies i les noves (Hall, S. 2013: 198). I en aquest sentit, el canvi de paradigma entre un món dominat pels blocs de la Guerra Freda i un món “més equitatiu i just” es dona mitjançant una reflexió de vida. La disputa és a tot arreu i sorgeix sense demanar-li permís a ningú, sent la cultura part d’aquesta discussió (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020). D’altra banda, no podem comprendre els conceptes “classe” i “popular” per separat ja que estan profundament relacionats: no existeixen cultures totalment separades de les classes, encara avui dia existeixen idees classistes – culturals clarament definides (Hall, S. 2013: 199), com creure que la cultura del poble és aquella dels oprimits, dels exclosos; considerant com a oficial aquella cultura pertanyent a les classes del bloc del poder. Podem extreure doncs, que la cultura popular es constitueix com l’escenari ideal per a una lluita en contra de la cultura dominant, la dels poderosos.

I d’aquí sorgeix la preocupació per definir la “**cultura política**”, ja que les transformacions de classe i la seva tradició “ideològica” tenen part a veure. Per a alguns teòrics aquesta es vincula amb els coneixements, els valors, les creences, els sentiments i les actituds dels individus davant els assumptes polítics; d’altres associen els imaginaris i les representacions socials que els diversos col·lectius de la societat conformen al voltant de la realitat i la vida política (López, F. 2000: 97). Així com els conceptes de “classe” i “cultura” no poden anar per separat, tampoc ho poden fer el de “cultura política” i “identitats”, ja que ambdues formen part i s’influencien mútuament.

D’altres estudiosos ho relacionen amb els símbols per representar el poder (himnes, escuts, banderes, discursos, etc.) des dels quals es construeix o legitima l’autoritat política

(López, F. 2000: 99). Ens adonarem que, encara que molts no ho vulguin, musical i estructuralment les cançons de la *Nueva Canción* tenen patrons semblants als himnes i a les marxes militars; pel que ens porta a reflexionar que el seu desenvolupament ha estat estretament relacionat amb la política del país. I en aquest sentit si ens preguntem què tan perilloses foren les cançons d'aquest moviment pel règim, podem dir que tota música pot ser-ho, inclús els propis himnes nacionals (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020); tot depèn de la significança que se'ls hi doni.

El concepte de cultura política té a veure amb una pre – configuració de l'Estat en el que es viu i de la seva institucionalització, i el voler transformar-la va directament lligada al canvi cultural en si; i per tant de la lluita entre la cultura dels poderosos i la del poble. En el cas Xilè, canvia també la comunicació política – cultural que es venia donant fins a 1973 a causa de les transformacions de tot tipus que es volien portar a terme i per la polarització interna que sofrí la societat; tornant a canviar amb el cop d'estat de Pinochet. Tant fou així que inclús les universitats es transformaren en un camp polititzat, discussió de la que els estudiants començaren a formar part i a posicionar-se en pro dels canvis socials (Carrasco, E., comunicació personal, 9 gener 2020).

3. METODOLOGIA

A continuació es detalla la forma en la que es portà a terme aquesta recerca, fent referència a la metodologia d'investigació. En aquest cas, es tracta d'una investigació descriptiva i explicativa, on es descriuen els fets però també es relacionen les variables del context per explicar les conclusions finals a les quals s'ha arribat. Per tant el mètode d'anàlisi principal serà de caire qualitatiu, analitzant fonts d'informació com llibres, *papers*, revistes de l'època i entrevistes individuals.

En quant a les entrevistes, és interessant tenir la visió tant d'acadèmics i investigadors de l'àmbit de la música i la història (Laura Jordán, Rodrigo Sandoval i Patricia Díaz); així com també dels propis artistes considerats part del *Movimiento de la Nueva Canción Chilena* (Eduardo Carrasco, director musical i fundador de *Quilapayún*). Les entrevistes es realitzaren en un format semi-estructurat, amb l'objectiu d'aconseguir informació lo més completa possible.

Cal tenir en compte que a causa de la “revolució social” que pateix el país des del passat 18 d'octubre de 2019, ha estat molt complex aconseguir les entrevistes. Encara i així, la informació recopilada és suficient per a produir un estudi preliminar i introductori a aquesta temàtica, i aportar lineaments per a un futur estudi més profund.

S'han analitzat totes aquestes fonts i s'han sistematitzat les entrevistes, amb l'objectiu d'obtenir la major quantitat de punts de vista diversos possibles sobre la temàtica estudiada i així obtenir conclusions més acurades.

----- 4. HISTÒRIA POLÍTICA I DESENVOLUPAMENT ----- DE LA POLÍTICA CULTURAL

Salvador Allende assumeix la presidència del país amb les eleccions presidencials de 1970, per majoria simple de la mà de la coalició de partits d'esquerres *Unidad Popular – UP*, amb l'objectiu d'instaurar al país un projecte d'Estat Socialista per la via democràtica, el que es denominà “*la via chilena al Socialismo*”. Aquesta premissa té a l'estat com un actor principal del desenvolupament de la societat, així com a responsable dels seus ciutadans (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020). El que també explica el recolzament que rep l'art i el desenvolupament de la cultura durant l'època, tal i com ens ho afirmaren tots els entrevistats.

Entre les moltes accions que realitzà es destaquen les següents:

- Nacionalització de la indústria del coure al 1971
- Acabà de formular la reforma agrària (1962 – 1973) que començà Eduardo Frei amb el govern anterior
- Reforma educacional (1971), fent que aquesta arribés a tots els sectors de la societat tornar-la gratuïta

El triomf d'Allende significà per molts experts “l'ascens del món popular” al poder estatal. L'anàlisi del paper de la cultura i la comunicació als processos de reproducció i canvi en l'ordre social, agafaren una significació rellevant en el procés socialista xilè. Sota el lema “*Una cultura nueva para la Sociedad*”, s'instauraren diverses pràctiques de reorganització cultural. Això va permetre que la classe treballadora – popular reivindicqués la seva condició de vulnerabilitat davant altres actors de la societat, qüestionant les relacions de dominació existents que impedièn la seva alliberació i emancipació a la societat. És aquí on neix la *Nueva Canción*, reflectint amb les seves cançons les lluites socials i populars, no tant sols de Xile sinó que de Llatinoamèrica i el món (Carrasco, E. 2020). Cal aclarir que aquesta vessant només és una part del que fou el moviment, en quant a cançó protesta; però no determina la seva essència. Al període de la *UP*, als tres anys, es generà tot un sistema a favor de l'art i la seva producció, on un jove de “dretes o esquerres” podia consumir-lo, fins a la seva polarització a causa d'un canvi de joc; volent canviar tot un sistema opressor i desigual per a un gran gruix de la població (Díaz, P., comunicació personal, 14 gener 2020).

A causa del dèficit fiscal provinent de la despesa social, creix una oposició al seu govern per part del *Partido Nacional* i la *Democracia Cristiana*, a més a més de la intervenció dels Estats Units i el govern de Nixon (inclús abans de la conformació del govern), així com les divisions internes en la *UP*; crearen les condicions per a que l'11 de setembre de 1973 Pinochet liderés un cop d'estat que conduiria al país a una dictadura cívica – militar fins a 1989, on mitjançant un plebiscit guanya el NO a la continuació de Pinochet com a president de la república i s'inicià un procés de transició pactada cap a la democràcia.

5. LA CANÇÓ I ELS MOVIMENTS SOCIALS: ELITISME DISFRESSAT O CANVI ESTRUCTURAL?

Als anys 60 – 70, Santiago es concebia com una ciutat en ple desenvolupament, el que comportà que molts joves emigressin del camp a la ciutat (generant inclusió dels subjectes populars en l'agenda pública). Això donà impuls a la música, emergint dues corrents importants: la *Nueva Ola* i la *Nueva Canción* (Sepúlveda, M. 2017: 39). Aquesta última sorgeix a arrel de la feina de recopilació, composició i reproducció del folklore xilè i llatinoamericà, per part de Violeta Parra i de la “*Proyección Folklòrica*”; la qual provenia i s'influencià de la tradició joglaresca francesa i de l'època daurada de la literatura espanyola (Díaz, P., comunicació personal, 14 gener 2020).

Keith Sawyer destaca que aquelles “coses” que abans no es consideraven art es comencen a apreciar tal qual són quan el sistema sociocultural de Llatinoamèrica (i el món) canvia; amb el sorgiment de moviments com “*El Nuevo Cancionero*” a l'Argentina o “*El Canto Popular*” a l'Uruguai o la Nova Cançó a Catalunya (Jordán, L., comunicació personal, 4 desembre 2019). Els músics agafaren les crítiques socials i visions polítiques alternatives, i les expressaren en les seves melodies i lletres.

I és aquí, on ens preguntem... *Era realment popular el moviment de la Nova Cançó?* Des de l'anàlisi reflexiu que fem d'entrevistes a acadèmics i músics, així com de la bibliografia recopilada arribem a la següent conclusió: la *Nueva Canción* fou popular, però en el seu origen. És a dir, es crea a arrel d'una recuperació de les melodies del camp xilè i llatinoamericà; del que cantava la gent socialment més “popular” i marginal. Des d'una altra perspectiva però no ho és tant ja que els conjunts musicals o solistes considerats part d'aquest moviment eren estudiants universitaris: no són artistes de carrer (en la seva majoria), sinó que parteixen d'una base formativa més complerta que la resta d'artistes de l'època (el capital cultural és major, i això es demostra també en les seves composicions) (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020). En aquest sentit no se'l pot considerar popular ja que la creació de material artístic neix des d'un nivell socioeducatiu diferent al de la resta de la població (considerada d'arrel popular), d'un bagatge cultural més desenvolupat i per tant, més propici a arribar a espais de discussió més elevats. A més a més, si s'analitzen els escenaris en que es presentaven aquests artistes trobem penyes universitàries o de músics (com els Parra), festivals internacionals, actes de caire polític, etc. L'escenari dels artistes de la *Nueva Canción* no va ser popular en un principi (encara que això no treu que algun cop hagin tocat en fàbriques, per exemple), sinó que es transformà més tard: amb el retorn dels artistes de l'exili.

Si les activitats a l'estranger durant els anys 60 són pràctiques musicals consolidades (Carrasco, E., comunicació personal, 9 gener 2020) després del triomf d'Allende adquiriren un caràcter més homogeni tant pel sentit de la circulació com pels objectius declarats. Hi ha una confluència de dos tipus de circulació internacional: l'**acció cultural exterior** (és aquella experiència musical que no té un impacte significatiu en el context de recepció ni projecta una influència musical a llarg termini) i la **diplomàcia musical/pública** (és una experiència d'intercanvi que té com a eix el desenvolupament d'un programa estètic i/o polític que no sols motiva el viatge, sinó que cerca influenciar el nou context) (Rodríguez, J. 2016: 65).

En aquest sentit considerem que en un primer moment només la població que tenia accés a llocs com les universitats i les penyes folklòriques, seguien i motivaven la seva lluita en

la música de la *Nueva Canción*. La comunitat li agafà el pes a les seves composicions a partir del seu exili i posterior retorn al país. Tal i com expressà, durant una entrevista, Laura Jordán “només aquells lligats a la política, al món universitari o motivats per ell seguien de prop els passos de la *Nueva Canción*. Encara i així no era la música de “moda”, i ho podem veure reflectit en les llistes de *hits* recollides a la revista “*El Musiquero*”; sent els estils més predominants el pop, el rock&roll, la balada i el bolero, i la *chanson* francesa. Aquesta dinàmica també s’estén a països com Argentina, Espanya, França i Itàlia (analitzat mitjançant la *Billboard Magazine*); els quals estigueren molt lligats al moviment tant en el seu consum com per la radicació dels artistes durant l’exili [veure gràfics a l’annex]. Només a Xile es destaca alguna cançó folklòrica de la mà de Violeta Parra (no és el mateix que folk) en la llista de *hits*, però és una excepció. Un altre acadèmic, Rodrigo Sandoval (comunicació personal, 8 gener 2020), ens explicava que “probablement una part, molt minoritària, de la població es motivà a adherir-se a la lluita social mitjançant el treball de grups com Quilapayún o Inti – Illimani. Encara i així és probable que cançons com “*El pueblo unido jamás será vencido*” hagin sigut utilitzades com a càntic durant una manifestació, com a eina reivindicativa, però la seva rellevància en aquell moment no passà d’aquí”.

De fet, tal i com ens explicava Laura Jordán (comunicació personal, 4 desembre 2019), “hi ha investigacions que determinen que els obrers tenien penyes i grups folklòrics més semblants al que feia Cuncumén (“*Proyección Folklórica*”) que no pas a la *Nueva Canción*”. La cançó passà a ser un catalitzador del canvi social i l’acció política, ja que expressava noves normes i valors contra hegemònics. De fet si definim el moviment, aquest correspon a una generació d’artistes dedicats a la música que participen d’una escena cultural en la qual també hi havia altres tipus d’artistes; caracteritzant-se per estar compromès amb una agenda política culminant amb el govern de la UP (Jordán, L., comunicació personal, 4 desembre 2019). El que es formula al país és una síntesi de música llatinoamericana per si mateixa (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020) i caracteritzada per diversos ítems, entre els quals es destaquen (Carrasco, E., comunicació personal, 9 gener 2020):

- Sentiment identitari llatinoamericanista,
- Efervescència social mundial, on “tothom” desitjava un país i món millors i més equitatiu,
- Així com el desig imperant d’eleva el caràcter poètic de la cançó popular.

Gramsci emfatitzava la importància de la dominació política, ideològica i cultural com a mètode de control polític utilitzat per les elits (funció hegemònica que exerceix el grup social dominant en la resta de la societat, i la dominació directa a través de l’Estat i el govern). Tot això derivava en dues qüestions importants (McSherry, P. 2017: 46):

1. El consentiment espontani de les masses cap a l’ordre general imposat pel grup social dominant, causat pel prestigi que aquest gaudeix degut a la seva posició i funcions al món de la producció
2. L’aparell del poder coercitiu de l’Estat que imposa una disciplina a aquells grups que no l’aproven activament, anticipant-se a moments de crisi del domini i el control quan el consentiment espontani falla.

Gramsci creia que era necessari desenvolupar una perspectiva contra-hegemònica formulada per intel·lectuals que foren o estiguessin aliats amb les classes socials més populars, ja que serien els que articularien els seus interessos. I considerem que això és el que va passar amb la *Nueva Canción* a Xile: el món creatiu i productiu en el qual neix segueix sent elitista, ja que els artistes gaudeixen de certs privilegis intrínsecs per la seva posició natural a la societat.

Durant la UP, les postures al voltant de la cultura varien d'acord amb la posició ideològica de cada sector polític i/o intel·lectual. María Berríos identifica quatre postures (Rodríguez, J. 2003: 71):

1. **Postura Popularista** (*Movimiento de Acción Popular Unitaria - MAPU*): la existència d'una contracultura popular intrínsecament oposada a la cultura burgesa, que ells reconeixen com a hegemònica
2. **Dialèctica – mecanicista** (*Partido Comunista*): assumeix que tot i el caràcter elitista de l'alta cultura, està el patrimoni de valor universal. L'intel·lectual – creador ha d'assumir una doble funció (continuar desenvolupant la seva aportació al patrimoni cultural universal i convertir-se en co-protagonista de l'art desenvolupat pel subjecte popular)
3. **Postura Militant** (*Mattelart i Dorfman*): representada per aquells qui plantegen una oposició no sols a la cultura burgesa sinó que també a la cultura popular, a la qual consideren alienada
4. **Postura Revisionista**: planteja que l'art veritable i significatiu no neix de les accions culturals dels artistes en el camp simbòlic, sinó de les accions socials a la història.

Entre els artistes més destacats d'aquest moviment figuren: Ángel e Isabel Parra, Héctor Pavez, Illapu, Inti – Illimani, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Patricio Manns, Payo Grondona, Quilapayún, Rolando Alarcón, Víctor Jara i Violeta Parra; entre d'altres.

----- 6. INTERNACIONALITZACIÓ DE LA NOVA CANÇÓ: ----- RELACIÓ AMB ALTRES MOVIMENTS MUSICALS, I L'EXILI

De per si les cançons sorgides d'aquest moviment tenen un component internacional: gran part dels instruments que s'utilitzen i de les melodies que sorgeixen d'ells són de caire llatinoamericà. També és influenciada per les músiques de resistència de la Guerra Civil Espanyola i dels *chansonniers* i *joglars* francesos (Díaz, P., comunicació personal, 14 gener 2020). Tal i com ens explicà durant una entrevista Eduardo Carrasco (comunicació personal, 9 gener 2020), fundador i actual director musical del conjunt *Quilapayún*, “la música folklòrica i andina es començà a comercialitzar a tot arreu (sobretot a l'Argentina i Uruguai) en un primer moment, lo que produí la realització de gires internacionals”. La feina realitzada per part de Violeta Parra influí en la obertura de camins cap a la producció musical a l'estranger. L'interès despertat per la *Nueva Canción* (anys 60 – 70 a Europa) no fa sinó que augmentar les possibilitats de contractes comercials per a altres músics

nacionals, independentment de si tenien una producció discogràfica que pogués testificar el seu èxit a Xile (Rodríguez, J. 2016: 79).

Però l'auge dels artistes pertanyents a aquest moviment a l'estranger, es dona a causa de l'exili. Amb el cop d'estat del 1973, molts d'ells s'hagueren d'instal·lar a altres països a causa de la impossibilitat de retornar al país. Posterior a les gires de recerca dels anys 60, Allende (al 1973) els anomena ambaixadors culturals del govern de la *UP* (Carrasco, E., comunicació personal, 9 gener 2020). Partien sobretot a països escandinaus, o vinculats a la URSS, França, Itàlia i Alemanya; països que d'alguna manera o altra estaven connectats amb la lluita xilena mitjançant els comitès de solidaritat amb el país propagats per tota Europa i Llatinoamèrica (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020),; el que ens fa entendre que existí un component polític, però sobretot artístic. Per explicar aquesta situació, els músics convoquen factors històrics i d'altres de caire polític: des del punt de vista dels contactes interculturals al llarg del segle XX, Eduardo Carrasco subratlla la existència d'una proximitat cultural entre Xile i Alemanya (per exemple), la qual en el plànol musical s'expressa en "l'existència d'un moviment de la cançó política similar al xilè, encara que amb una tradició que segueix d'altres camins". Des d'un punt de vista polític, el factor clau és la solidaritat del poble alemany enfront al deteriorament de la situació social a Xile, és a dir, la mobilització de part d'una "població que té molt present les desgràcies del feixisme" (Rodríguez, J. 2016: 80).

D'altra banda és necessari esclarir que la influència de la cançó política xilena a Europa va més enllà de covers musicals, ja que provoca als músics europeus un procés d'introspecció que, en molts sentits, es deu al fet de que aquestes noves versions porten "la marca d'una experiència de subjectivació política (...) així, les experiències de circulació internacional promouen un procés d'apropiació musical que comporta múltiples dimensions i direccions" (Rodríguez, J. 2016: 81). De fet, més tard, això també els hi passa als músics de la *Nueva Canción*. Tal i com ens indicà en una entrevista Laura Jordán (comunicació personal, 4 desembre 2019), "aquests grups (*xilens a l'exili*) deixen de banda el seu vincle amb la música andina (que era vista pels europeus com allò excèntric i diferent) i folklòrica, per transformar-la en ritmes més clàssics que recorden a la música docta; amb l'únic objectiu de fer arribar amb més claredat el missatge". La seva creació musical, es veu modificada per les influències del nou país de residència i són constrets a exercir com a portaveus de la situació política i social del país a l'estranger (Rodríguez, J. 2016: 82).

7. CONCLUSIONS FINALS

Als anys 60 a Xile, hi havia una gran diversitat musical: estava el romanticisme de *Los Ángeles Negros*, el pop adolescent de *José Alfredo Fuentes*, el bolero i rock de *Cecilia*, així com el naixement del rock mestís de *Los Jaivas*. En aquest ampli context, la *Nueva Canción* es destacava per la seva vinculació amb els processos de canvi que s'estaven gestant en especial a Xile, però en general a tot el món. Aquest moviment ha estat un fenomen molt estudiat arreu el món, però em pogut constatar que encara queden moltes arestes per investigar. Sens dubte que la seva rellevància històrica - cultural li ha donat als artistes i al moviment un posicionament emblemàtic, tant a Xile com a l'estranger, posicionant-se com "l'elit" legitimada que li retornaria l'espai cultural dins la societat a tot un sector marginat i exclòs històricament.

Encara que no podem afirmar que la seva incidència hagi estat fonamental pel desenvolupament del moviment socials dels 60 – 70, són part fonamental d'aquest procés; com a part d'una "nova cultura" gestant guanyant-se un lloc emblemàtic en la memòria col·lectiva dels pobles en pro d'una lluita de canvi social i polític; reflectit avui dia en la revolta que pateix el país des del passat 18 d'octubre de 2019. S'intenta proposar, i aplicar, que la cultura i l'art són part fonamental del desenvolupament de l'ésser humà en totes les arenes de la seva vida; inclús en la política. I cal deixar en clar lo següent: el gust per la cançó protesta no significa que la persona que l'escolti estigui d'acord amb la seva lletra i significança, el que vol dir que les persones no som dipòsits d'informació als que es pugui adoctrinar (Jordán, L., comunicació personal, 4 desembre 2019). Qualsevol apropiació política de la cultura ha de ser qüestionada, ja que si ve és cert que es complementen, no són el mateix ni es gestionen de la mateixa manera (tenen dinàmiques d'acció diferent).

Segons lo recopilat, podem esclarir que l'època dels 60 – 70 fou un període d'efervescència social al món sencer: a arrel de les injustícies socials, les guerres internacionals, l'obertura dels mercats econòmics al sistema capitalista i també de la resta de mercats, així com la inestabilitat política internacional a causa de la polarització de dos bàndols durant la Guerra Freda; sent alguns dels determinants per a aquest esclat cultural es produís. Per tant, tal i com ens expressà Eduardo Carrasco (comunicació personal, 9 gener 2020) durant una entrevista, "era inevitable que els artistes fossin agents externs a aquest procés". "Els artistes, de cop i volta, ànimes espirituals i sensibles, s'uneixen indubtablement a una discussió superior que sempre han tingut les humanitats o les ciències socials: tot està en disputa i és per això que és necessari un posicionament en la temàtica" (Sandoval, R., comunicació personal, 8 gener 2020). Tots aquests moviments musicals de caire social arreu el món, a més a més, es caracteritzaren per la

reivindicació d'una identitat pròpia, el que també estava en perill a causa d'una ideologia homogeneïtzadora que controlava tots els sistemes imperants al món.

En aquest sentit, la cançó protesta es converteix en un símbol cultural de lluita política que traspasa fronteres, sent el seu pilar fonamental la solidaritat entre pobles i projectes polítics similars en la seva finalitat (i no tant en forma). Per tant, lo popular, d'alguna o altra manera, es convertí en una eina de legitimació del projecte de la “*via chilena al socialismo*”; sent la gent la gestora d'aquest canvi. Els artistes de la *Nueva Canción* formaren part d'aquesta lluita, com a acompanyants del canvi social, utilitzant (en un primer moment) l'art com a eina de construcció social. D'altra banda, tal i com deia Gramsci, la gent legitima als artistes com l'elit que els donarà les eines (i la visibilitat) per a posicionar-se a la societat (i també a l'agenda pública).

En conclusió, podem extreure que el moviment de la *Nueva Canción Chilena* és alguna cosa més que només un moviment d'artistes en pro d'una ideologia política, sinó que més bé és un moviment per sobretot artístic que posa el focus en el canvi social. Si bé és cert que la incidència de la política, i viceversa, és molt rellevant ens fa entendre que l'art per l'art, i l'art per a transmetre una idea en concret són molt distants; i que poden arribar a coexistir com és en aquest cas. La influència i herència dels joglars francesos, l'edat d'or de la literatura espanyola així com l'art provinent de Llatinoamèrica fan d'aquest moviment una cosa no casual; que es veu motivada per l'efervescència social mundial en pro d'un sistema del benestar més equitatiu i just. La política segueix sent política, així com l'art segueix sent art; però considerem que la cultura (en termes generals) les uneix a mode d'ensenyar-nos que l'expressió humana respecte la política i el que comporta mitjançant les arts és innegable i necessari de rescatar; per a que en un futur la institucionalització de la cultura tingui en compte la veritable rellevància de l'art en el desenvolupament de l'ésser humà.

8. BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W., Horkheimer, M. (1989). Cultura y administración. Dins T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Sociológicas* (pp. 53-73). Madrid: Taurus
- Barraza, Fernando. (1972). *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú Ediciones

- Benjamin, W. (1983). L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'art. Barcelona: Edicions 62/Diputació de Barcelona
- Billboard Music Week. (1961). Hits of the world. *Billboard Music Week*, 73, p. 18. Disponible a: <https://xurl.es/rpeu9>
- Billboard Music Week. (1962). Hits of the world. *Billboard Music Week*, 74, p. 14. Disponible a: <https://xurl.es/6week>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1963). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly*, 75 (25), p.33. Disponible a: <https://xurl.es/wcw4p>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1963). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly*, 75 (26), p.46. Disponible a: <https://xurl.es/47k0i>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1964). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 76, p. 76. Disponible a: <https://xurl.es/feapc>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1964). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 76, p. 30. Disponible a: <https://xurl.es/wf0ll>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1966). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 78 (38), p. 44. Disponible a: <https://xurl.es/q49wi>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1967). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 79 (41), p. 66. Disponible a: <https://xurl.es/ui2v8>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1968). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 80 (25), p. 43. Disponible a: <https://xurl.es/03nv7>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1968). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 80 (3) p. 44. Disponible a: <https://xurl.es/yzkv4>

- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1969). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 81 (36), p. 103. Disponible a: <https://xurl.es/152yv>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1970). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 82 (26), p. 61. Disponible a: <https://xurl.es/32ky2>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1971). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 83 (28), p. 45. Disponible a: <https://xurl.es/xxhgi>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1971). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 83 (29), p. 47. Disponible a: <https://xurl.es/diun5>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1972). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 84 (16) p. 55. Disponible a: <https://xurl.es/yx665>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1977). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 89 (18), p. 75. Disponible a: <https://xurl.es/dawnq>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1978). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 90 (36), p. 62. Disponible a: <https://xurl.es/es6tk>
- Billboard: The International Music – Record Newsweekly. (1979). Hits of the world. *Billboard: The International Music – Record Newsweekly* 91 (7), p. 78. Disponible a: <https://xurl.es/6826z>
- Carrasco, Eduardo. (2003). *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: RIL Editores
- Carreño Bolívar, Rubí. (2017). *La Rueda Mágica: Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado
- Ciudadano ADN. (02/03/2011). *Gloria Simonetti: Pinochet debió pagar por sus crímenes*. Radio AND. Disponible a: <https://www.adnradio.cl/noticias/sociedad/gloria-simonetti-pinochet-debio-haber-pagado-por-sus-crímenes/20110302/nota/1433349.aspx>

- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1965). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (25), 24 – 28. Disponible a: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:64881>
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1965). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (19), 12 – 13. Disponible a: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:64881>
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1967). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (40), 13 – 16. Disponible a: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:64884>
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1967). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (42), 9 – 13. Disponible a: www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:64884
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1970). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (104), 11-16.
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1970). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (130), 14-23.
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1970). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (120), 3-7.
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1972). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (158), 54-59.
- El Musiquero: uno que sabe de discos. (1973). Los Hits. *El Musiquero: uno que sabe de discos* (82), 46-49.
- Errazuriz, Luís Hernán. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973 – 1976). *AISTHEIS*, n° 40, 62 - 78. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica. Disponible en: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis36-50/62_a40aisthesis%2040%20-%20luis%20hernan%20errazuriz.pdf
- García, Marisol. (2013). *Canción Valiente: 1960 – 1989, tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A
- González, J.P., Ohlsen, Ó. y Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1970 – 1970*. Santiago de Chile: Ediciones UC

- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de lo popular. Dins R. Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 183-201). Barcelona: Crítica
- Jordán, Laura. (2013). “Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura”. *Actas del X Congreso de la IASPM – AL/CIAMEN: Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas.*, Montevideo (Uruguay), #10, (228 – 235)
- Largo Farías, René. (1977). *La Nueva Canción Chilena*. México: Cuadernos Casa de Chile, nº 9
- McSherry, J. Patrice. (2017). *La nueva canción chilena: el poder político de la música, 1960 – 1973*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Palominos, S y Ramos, I. (2018). *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones
- Parada – Lillo, Rodolfo. (2008). *La nueva canción chilena, 1960 – 1970: arte y política, tradición y modernidad*. Santiago de Chile: Dirección de bibliotecas, archivos y museos (Dibam)
- Rodríguez, Javier. (2016). La nueva canción chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968 – 1973). *Revista Resonancias*, vol. 20, nº39, pp. 63 – 91
- Rodríguez, Osvaldo. (1984). *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid (España): Ediciones LAR
- Salas Zuñiga, Fabio. (2003). *La primavera terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- Salinas, Horacio. (2014). *La canción en el sombrero: historia de la música de Inti- Illimani*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia Ltda
- Sanhueza, César. (2006). *No hay revolución sin canciones: auge y quiebre de la nueva canción chilena, 1969 – 1973*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile
- Zarowsky, Mariano. (2009). *Políticas culturales y comunicación popular en el gobierno de Salvador Allende (Chile 1970 – 1973)*. La intervención político intelectual de Armand Mattelart”. Instituto de investigaciones Gino Germani. Disponible en: <https://studylib.es/doc/8516564/pol%C3%ADticas-culturales-y-comunicaci%C3%B3n-popular-en-el-gobiern...>

9. ANNEX

1. Transcripció d'entrevistes

- **Entrevistat:** Eduardo Carrasco Pirard
- **Professió:** músic, compositor, poeta, escriptor, fundador i actual director musical del grup Quilapayún

1. Com definiria vostè el moviment de la Nova Cançó Xilena?

Com una tendència dins de la música popular xilena, sorgida a mitjans de la dècada dels 70 i caracteritzada per diversos ítems. Un d'ells és que abastava un concepte ampli de folklore xilè, incloent la música indígena i especialment la música andina. D'altra banda, impregnava tot lo que la rodejava un sentit llatinoamericanista en quant als tipus de música cultivats (a més a més del xilè).

Per a mi, un dels punts principals, és el compromís que els artistes de la Nova Cançó tenien amb les lluites populars, així com amb els moviments llibertaris del continent. I és així perquè era una època d'efervescència social en el que tots desitjàvem un país i un continent més just i popular. Era impossible no ser part d'aquest canvi, i per cert ho vam fer des de lo que era el nostre interès: la música. A això li hem d'afegir el desig imperant d'elevat el caràcter poètic de la cançó popular, transformant les melodies i cançons que ja coneixíem en alguna cosa més; lligada a tot lo anterior.

Crec que el que va produir que la Nova Cançó es desenvolupés tal i com ho va fer, va ser la llibertat a l'hora de cercar en tot allò relacionat amb la música, incloent formes agafades de la música clàssica; així com una concepció molt lliure a l'hora de compondre.

2. Podria explicar-nos com sorgí el grup? Quin era l'origen dels integrants?

Érem estudiants de classe mitjana de les universitats de Xile i de la Tècnica de l'Estat.
[L'entrevistat no ha volgut fer més referència a aquesta pregunta]

3. Quin paper jugaren les universitats en la creació i divulgació de la seva música? Com es desenvolupà el seu vincle amb els productors musicals?

Doncs desenvoluparen un paper molt important. Nosaltres, en específic, vam néixer a la *Universidad de Chile* (Facultat de filosofia i humanitats) així com també a l'antiga *Universidad Técnica del Estado* (UTE).

En aquella època hi havia, a les universitats, penyes; on els alumnes i treballadors anaven a escoltar música (principalment de caire folklòric) que era interpretada per alumnes i artistes convidats. La penya de la UTE fou molt rellevant per al desenvolupament del nostre grup i de molts altres, així com també la penya de la *Universidad de Chile a Valparaíso*, on cantàrem nosaltres com a Quilapayún per primer cop.

D'altra banda en quant als productors de discos, en aquella època es començaren a interessar per tot allò relacionat amb el folklore. Crec que potser a arrel de la feina feta

per Violeta Parra (sobretot a l'estranger) i les tendències que provenien de Llatinoamèrica i que començaven a ser escoltats al país.

Per a nosaltres fou molt important el rol que jugà Rubén Nouzeilles juntament amb el segell musical Odeón, qui gravà un catàleg importantíssim de música nacional sota aquest segell.

4. La gran majoria de les seves lletres fan referència a la resistència a la opressió, en pro dels moviments socials i la justícia. Per què decidiren conformar-se com un grup pro-cançó protesta? Què fou el que els motivà? A part de les influències llatinoamericanes, influí algun altre tipus d'estil musical en els seves creacions?

Com t'ho explico... era alguna cosa que flotava en l'ambient. La universitat estava molt polititzada i nosaltres participàvem en les lluites estudiantils que es desenvoluparen a l'època; les quals tenien a veure amb el món estudiantil però que també anaven lligades a les demandes dels obrers, per exemple.

El que les nostres cançons reflectien era certament aquestes lluites socials i populars (en el sentit de que no provenien d'una elit històricament creada, ja que les universitats es començaven a obrir a la gent de menys recursos feia poc temps), el que era molt natural per a nosaltres.

Crec que el que nosaltres vam viure a Xile s'estava produint, simultàniament, en quasi tots els països d'Amèrica Llatina: i això et dona tot un nou espectre de visió respecte del moviment.

En aquell temps, es parlava de música protesta, que era una música com responsable; en un ambient en que tot el món estava preocupat de la justícia social. Era un país terriblement pobre, el Xile d'aquella època, hi havia misèria als carrers, nens a l'hivern descalços o demanant diners. Llavors la gent més sensible, els estudiants i els joves més idealistes, estaven molt commoguts per això. De fet, el govern de Frei (i posterior d'Allende) sortí amb la promesa de fer una revolució per a la llibertat, però l'ideal d'aquesta revolució la tenia el 70% dels xilens de l'època.

5. Se sap que conjuntament amb Quilapayún iniciaren gires internacionals molt abans del cop d'estat del 73. Anaven a l'estranger com a abanderats del govern de la UP? Què els portà a la divulgació internacional? Com fou la recepció per part de productors i promotors musicals?

Bona pregunta. Les nostres primeres gires foren el resultat de la difusió de la nostra música tant a Llatinoamèrica com a Europa. Especialment al con sud, els nostres discos es començaren a publicar per tot arreu i això ens facilità el camí per a fer concerts.

D'altra banda no, no anàvem com a abanderats. El primer cop que Salvador Allende ens nombrà com a ambaixadors culturals fou al 1970, poc després del seu triomf amb la *Unidad Popular*. En quant sortirem a l'estranger sota aquesta primícia, començarem a fer una gira pels països escandinaus, França i Alemanya.

En molts països trobarem productors que s'interessaren per la nostra música, com per exemple a França, on hi havia un "boom" respecte a la música andina i folklòrica. Crec que això ens ajudà a entrar en aquest circuit i posteriorment també obrir-lo per a altres músics (compatriotes xilens o d'altres països). Treballàvem bàsicament amb productors amb idees afins a les nostres. De fet, el nostre primer disc fet a França el gravàrem sota el segell Barclay l'any 67, sent publicat al 68.

D'altra banda, destacaria que els llocs amb una major difusió de la nostra música en aquells anys es donaren a l'Argentina i Uruguai. A tot arreu, sempre vàrem intentar mantindre les nostres bones relacions com les que havíem mantingut anteriorment amb el segell Odeón Chile (l'actual EMI), i en molts països fou aquest signatura la que edità els nostres discos.

6. Com s'ha desenvolupat la relació entre Quilapayún i partits polítics, sindicats o grups afins a la política?

Nosaltres ens considerarem comunistes fins a 1969, adherits en col·laboració al *Partido Comunista*, des de poc després de la edició del nostre disc "X Vietnam" fins al gener de 1981.

7. Molts articles acadèmics fan referència a que els grups de la Nova Cançó tingueren un gran vincle amb la gent més vulnerable, d'altres diuen tot lo contrari. Des de la seva perspectiva, creu que les persones es mobilitzaren en pro de la causa social, en part, gràcies al recolzament que vosaltres li donareu?

Definitivament no, no ho crec. Em sembla que nosaltres, com quasi tota la resta d'artistes que conformaren la Nova Cançó i que estaven compromesos amb el sentir d'aquella època érem mers acompanyats del moviment social (del que nosaltres ens sentírem part).

Les influències probablement foren mútues (nosaltres no seriem el que som i vam ser sense el recolzament de la gent, no tan sols xilena, sinó de tot arreu que ens escoltaven). Pot ser alguns s'hagin vist motivats a participar d'ell a arrel d'escoltar les nostres cançons, però crec que els moviments socials no es produeixen perquè hi hagin artistes que posin lletres i melodies al seu servei. Són una cosa molt més profunda i per cert, que tenen la seva pròpia dinàmica.

Ens ho han dit molt això i no hi estic gens d'acord.

8. La història ens diu que els hi tocà el cop d'estat a l'exili, podria descriure aquell moment? Com fou canviant la situació amb el pas del temps? Com es desenvolupà la seva relació amb Xile?

[L'entrevistat no ha volgut respondre aquesta pregunta fent al·lusió a que la resposta es trobava en el seu llibre Quilapayún: la revolución y las estrellas].

9. Quines diferències pot constatar vostè entre el vincle de l'art, i en específic de la música, amb la política durant el govern de la *Unidad Popular*? I durant la dictadura? I actualment?

Crec que durant el govern de la *Unidad Popular* la nostra visió de les coses, dels canvis que es donaven i de les accions que es feien era molt ingènua i pot resumir-se en una frase: l'art al servei de la revolució. Érem víctimes d'una concepció economicista dels processos socials i vèiem l'art com una cosa que tenia que estar al servei de lo més important, que eren els canvis socials i econòmics per al país.

Amb el temps i amb les transformacions que comportà la discussió sobre l'Eurocomunisme, tant durant les nostres gires anteriors al cop d'estat com a l'exili, ens adonàrem que sense voler havíem estat sostenint una idea falsa de la relació entre l'art i la política, en la qual no es reconeixia el rol autònom i creador propi d'una disciplina com l'art.

En realitat, s'havien de posar les coses al revés: la revolució havia d'estar al servei de l'art, ja que només l'art i el pensament són capaços de donar-li una finalitat a la vida humana que no sigui la que la religió li dona històricament. Aquesta idea és la que es concretà en el que nosaltres començarem a denominar "*la revolución y las estrellas*", que per a nosaltres és la nostra postura definitiva respecte al tema fins avui dia. L'art és la finalitat i no el mitjà.

10. Moltes de les cançons icona dels grups i solistes de la Nova Cançó Xilena i també del *Canto Nuevo* s'estan utilitzant per a reivindicar les demandes socials d'avui dia, per què creu que s'estan recuperant?

Aquestes cançons han complert un rol històric en el desenvolupament de Xile, i han adquirit un caràcter emblemàtic per a molts pobles del món; que s'han identificat amb la lluita en pro dels canvis socials en democràcia, en pro d'una societat més justa i igualitària.

On s'han produït canvis d'aquesta naturalesa immediatament surten a la llum aquestes cançons, és una cosa intrínseca. És una gran satisfacció per a nosaltres veure que això passa, òbviament a tot el món però en específic al nostre país.

Però això també parla del rol que ha passat a tenir en la nostra cultura el que denominem "cançó popular". Crec que la nostra època està caracteritzada per un extraordinari auge de la música popular i de la seva significació en la vida de les persones. No és solament la cançó revolucionària, sinó en general tots els gèneres musicals. La cançó ha adquirit un nivell artístic considerable i en molts països han sorgit artistes populars que res tenen a envejar-li als grans poetes de la història de la humanitat.

L'atorgament del premi Nobel a Bob Dylan n'és una clara demostració del que dic és veritat.

- **Entrevistada:** Patricia Díaz Inostroza
- **Professió:** Doctora en Estudis Americans, especialitat pensament i cultura per la USACH, Màster en Gestió Cultural i diplomat en Cooperació Cultural Iberoamericana per la UB i periodista per la UACIS. Actual cap del programa de Màster de Gestió Cultural a la UAH

1. Des de l'estètica i la historia musical del país, com definiria vostè el Moviment de la Nueva Canción Chilena?

La meua vinculació amb aquest moviment comença a finals de segle quan sorgeixen els primers escrits i *papers* sobre el tema. Vaig tenir la fortuna de poder rodejar-me i ser part, com a música, del que ve després, és a dir, del *Canto Nuevo*. I me'n adono que hi ha molts errors en aquests escrits, passant per alt aquesta època que per a mi és molt rellevant en la historia tant artística de Xile com política; perquè sorgeix en plena dictadura. Tal i com deia Ricardo García, un gran comunicador i productor “el Canto Nuevo és el que es queda a Xile, perquè la Nueva Canción viu encara a l'exili”. I per entendre d'on veníem vaig fer tota una investigació profunda que em portava més enllà de la Violeta Parra, arribant a la conclusió que no té res a veure la cançó protesta amb la poesia cantada; i ho investigo.

Cal dir que jo no considero a la Nova Cançó un moviment, tal i com ho fou El *Nuevo Cancionero* a l'Argentina l'any 63 perquè no es constituí amb un manifest i de ple, sinó que tot fou molt espontani. Aquell any fou molt rellevant per a Xile, ja que Violeta Parra ja venia amb un gran repertori de música política i de poesia cantada.

En quant a la investigació que t'anomenava, la poesia cantada la puc traduir com una obra breu de poesia musicada que reuneix totes les condicions d'una creació artística. En canvi, la cançó protesta és més bé un artefacte de producció artística fet per a una finalitat en concret; per a mobilitzar a algú i fer-li arribar a un missatge, com d'aquest estat romàntic que serà millor i més just. Tot això em fa arribar fins a l'inici de tot, és a dir, segle XI – XII amb els cants de gesta. Els primers estigueren sempre preocupats de la seva excel·lència, creant un manual que és l'art de trobar i divideixen la poesia cantada en dues vessants: el sirventès (poesia cantada per al descontent i malestar ciutadà) i la *chanson* (exclusiva per a l'amor). I d'altra banda, els joglars eren artistes de carrer i els interessava estar més a prop de la gent. I puc dir que la Nova Cançó i tot el que s'ha fet fins ara (que no és pas casual que això hagi passat), inclús els poetes com Nicanor Parra, Pablo Neruda o Gabriela Mistral venen d'aquest origen, dels joglars; i de la influència exercida per l'època daurada de la literatura espanyola. Tot això arriba al con sud i es fa present en les demostracions artístiques de la gent.

A l'edat mitjana els trobadors i els joglars es “fusionen” i apareix la figura del *marcabrú*, i Víctor Jara n'era un; ja que ell té poesia cantada i melodies que ajuden a que el missatge arribi a la gent, de crear un nou estat socialista i es posa d'alguna manera al servei de la campanya política d'Allende.

D'altra banda puc dir que vaig tenir la sort de poder estudiar amb Luis Advis, compositor de la famosa Cantata Santa Maria de Iquique interpretada per Quilapayún i puc dir que era molt més reservat en temes polítics; i que de fet no se li va ocórrer a ell que aquesta peça creada per a músics de cambra fos interpretada per un grup com el Quilapayún. La idea vingué de Sergio Ortega, compositor de cançons com “*El pueblo unido jamás será vencido*” o “*Venceremos*”, qui posà tota la seva disposició i creació al servei del govern de la UP. Per tant hi havia de tot dins el moviment de la Nova Cançó: aquells que estaven predisposats a treballar i crear peces musicals lligades netament a lo folklòric i andí, i aquells que volien transmetre un missatge més polític a partir de les seves creacions (també lligades a lo folklòric però ja no com a poesia cantada).

2. Se sap si se li donà més rellevància i per tant més recolzament, a la creació i producció de nova música durant el govern de la *Unidad Popular*?

Sí, totalment li donà les eines i un sistema de recolzament per a la nova producció de música i d'art en general. Jo faig la diferència entre el *Canto Nuevo* que no tingué cap tipus de recolzament i de fet era una cosa mitjanament clandestina i que sempre es feu “subterràniament” i la *Nueva Canción* que fou tot lo contrari. El període de la UP, els 3 anys, generà tot a favor de l'art (inclús una política cultural). De fet existí un període on tothom que li agradés aquella música l'escoltava, sense importar si eres un jove de dretes o d'esquerres; fins que òbviament després tot això es polaritzà a causa d'un canvi de joc amb l'objectiu de canviar tot un sistema que per alguns era opressor i desigual.

3. En quin mode creu vostè que era “perillosa” la cançó protesta per al règim dictatorial de Pinochet?

Tot això té a veure amb el que jo plantejo en alguna de les meves investigacions respecte a això de “Nueva Canción”, que és molt espontània. La Nova Cançó catalana és de l'any 59, el *Nuevo Cancionero* del 63, la *Nueva Canción Brasileña* del 68 – 69; totes parlen de nova cançó i per a mi aquesta significa la recuperació de la poesia cantada amb totes les seves vessants; però amb un èmfasi en el desencant i en el malestar respecte d'alguna cosa.

L'exemple més gran per a mi del que t'estic plantejat és Violeta Parra, una trobadora de “*tomo y lomo*”; i a més a més era joglar quan cantava les cançons del camp per exemple. De fet les seves melodies són molt simples des de lo estètic i tècnic, a diferència dels que fan cançons populars. I puc dir que les seves cançons eren tan potents i perilloses com les cançons protesta o de contingut polític, o poesia de connotació artística – política que feu Neruda abans de morir. Però si deixo de banda a Parra, la resta anomenen Nova Cançó al fet de sortir-se dels paràmetres de música comercial, per dir-ho d'alguna manera. Encara i així des de la meua perspectiva sempre es tractà de poesia cantada però donant-li èmfasi sempre en cantar-li a la injustícia i a aires de nou canvi.

I d'aquí ve per a mi la diferència entre lo polític i lo perillós: la mateixa gent s'allunya de tot lo que sigui perillós perquè pot comportar repressió i mort, per exemple, i només la fa servir quan la injustícia ja és massa perquè necessita aquest missatge. La música es transforma en funcional i fa brotar les emocions en la gent, és per això que l'agafen i la tornen seva. És per això que la música és perillosa. I en el període de la Unidad Popular es crearen obres gegants que avui dia deixen una herència indubtable, i que ajudaren a tots aquells (d'una manera o altre) a donar valor i incitava a que la gent s'unís a la lluita.

I cal esclarir que la dictadura de Pinochet fou molt astuta respecte de l'art i prohibí els instruments relacionats amb el folklore i la música andina perquè recordava a tot allò creat durant els anys 60 – 70, de resistència.

4. Podria detallar-nos alguna cosa respecte de l'origen dels productors musicals, organitzadors de concerts, promotors, etc.? I del públic?

De partida, el concepte de productor musical és recent, abans es parlava de directors musicals o managers. Fou un moment històric que passa en forma paral·lela que és el descobriment de les arrels, de recerca d'una identitat llatinoamericana i xilena, d'aquesta idea de que és possible derrocar aquest sistema injust i que per cert havia de sortir de la gent. I cerquem aquesta identitat en la creació de les nostres músiques, que té a veure amb una cosa més macro: la música es democratitza quan la gent comença a poder tenir una guitarra a casa seva i interpretar cançons que li fan sentir, és a dir, els músics ja no són només aquells que estudien la música i aquest és un factor rellevant.

Llavors el fet de que la gent comencés a interessar-se per a aquest tipus de música, que neix del Neofolklor, que no és casual tampoc ja que aquest tipus de música d'alguna manera està en tots nosaltres, en l'origen de tot. En aquest període, doncs, aquest tipus de música estava de "moda" i aquests encarregats dels segells musicals s'interessen per aquesta música per produir-la; tot això des d'una mirada molt comercial. Excepte quan a l'any 70 apareix la DICAP de les joventuts comunistes, i és l'origen de l'interès per part de partits polítics com el *Partido Comunista* de tenir un segell on produir la seva pròpia música, perquè un disc és cultura i òbviament això arriba a la gent. I aquí es generen dues vessants: aquells que s'interessaven només en vendre discos (vessant econòmica) i aquells que s'interessen protegir i difondre un patrimoni cultural (que té a veure amb una identitat pròpia) i d'altres (en el mateix grup) que s'interessen en plasmar un missatge polític mitjançant un disc.

5. Molts autors de l'acadèmia posen èmfasi en la revolució estudiantil d'aquells anys. Quin paper tenien les universitats i els estudiants?

És una pregunta molt rellevant. Primerament com et senyalava anteriorment, les universitats estaven compromeses (des de l'àmbit musical) amb la causa; com per exemple des del conservatori de música de la Universidad de Chile. I no només des de la música sinó des de totes les vessants artístiques. Però estudiants són estudiants a tot arreu i són la "*carne de cañón*", la "*punta del iceberg*" de tot moviment i revolta. En termes educatius, les revoltes més grans venen o del món obrer (perquè la injustícia és tan gran que ja no la suporten i no tenen res a perdre) i els estudiants (perquè estan en un moment, des de la psicologia, que estan al darrere de la cerca d'uns ideals de vida; del descobriment del món i de què no els hi agrada, sentint-se amb força per a poder canviar-ho). És per això que són els estudiants el motor de la revolució social d'aquella època, al igual que ara, i com que hi havia una efervescència artística promoguda des de molts àmbits donà com a resultat (entre d'altres coses) que formessin grups de música.

Tornem a Violeta Parra amb la seva cançó "*Que vivan los estudiantes*", com una oda a la seva feina i importància: aquí es troba la resposta.

6. Molts de les cançons icona dels grups de la Nova Cançó s'estan utilitzant per reivindicar les demandes socials d'avui dia, perquè creu que s'han recuperat?

Són necessàries, són urgents, estan en la memòria col·lectiva i signifiquen molt. En aquest cas agafen una re-significació rellevant. Per a mi, hi ha tres cançons fonamentals: "*El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*" (Quilapayún), "*El Derecho de Vivir en Paz*" (Víctor Jara) i "*El baile de los que sobran*" (Los Prisioneros).

La primera és ja una cançó universal que s'utilitza per a qualsevol causa en pro d'un canvi, i jo crec que es donà aquesta situació perquè és una peça extraordinària des de l'àmbit de la melodia. El contingut passa meravellosament bé, i de fet el concepte "himne" (que es pot aplicar en aquest cas) té una connotació emocional; és per això que no és casual que s'hagi fet d'aquesta forma, per la seva solemnitat. El baile de los que sobran, de Los Prisioneros (un grup per a mi joglaresc), és justament això: un cant d'uns joves que no tenien l'oportunitat ni d'estudiar ni de treballar, exclosos d'una societat feta per a uns pocs; un sistema en que es busca el benestar però que és excloent per a la gran majoria de la societat. I agafa aquesta rellevància perquè li fa sentit a tota aquesta part de la població històricament exclosa. I d'altra aquest concepte de "ball" és molt potent ja que, la dansa, el cos, ha tingut molt a veure sempre en les reivindicacions xilenes; sempre molt lligat a l'art. D'aquí ve aquesta explosió internacional de Las Tesis amb "*El violador*

eres tú”. El ball és un ritual amb una connotació gegant, cantada a més a més durant la dictadura. I l'altre de Víctor Jara, fou una resposta increïble des de l'inconscient de la gent com a resposta del que diu Piñera “*estamos en guerra*”. La gent sorgí a “contraatacar” i a dir nosaltres no estem en guerra només volem un sistema més just i equitatiu per a tots: exigim el nostre dret a viure en pau.

I lo més meravellós de tot es que aquestes peces foren escollides des de l'inconscient col·lectiu, per això és tan perillosa.

7. Des del seu punt de vista, com ha estat la relació entre l'art i la política institucional al llarg de la història del país?

Bueno, jo crec que no s'ha tractat. Tinc un llibre que es diu “La cultura viva” que té un capítol sobre la cultura post – dictadura, on explico que durant el primer govern de la concertació (de Patricio Aylwin) es desarticulà un sistema cultural que sorgí de manera espontània i que va permetre fer la resistència a Pinochet des de la cultura i que fou qui obrí després els espais per a la cultura. Llavors qui tenia la veu eren els artistes i tot això crec que es considerà perillós i per això es desarticulà, de manera no casual; creant-ne la “no” política cultural de la dictadura. Amb un fals discurs, on s'assenyala que la cultura la fem tots i que no hi ha cabuda per a un ministeri de les cultures. Només es crea la instància d'un departament cultural dins un altre ministeri on es facilita l'expressió dels artistes. Llavors es crea, dins d'una concepció neoliberal horrible, aquesta concepció dels concursos públics; que són molt individualistes i creen lluita dins l'àmbit artístic.

Xile es deu una discussió respecte aquesta temàtica, perquè la cultura és la essència de l'ésser humà i és present en tots els àmbits de la seva vida; com podria ser en aquest cas d'investigació, també en la política.

- **Entrevistada:** Laura Jordán
- **Professió:** Llicenciada en música (opció musicologia) per la PUCC, Màster en Musicologia (Université de Montréal) i Doctora en musicologia (Université Laval). Docent en l'Institut de Música de la PUCV

1. Des de l'estètica, l'estil i la història musical del país, com definiria vostè el Moviment de la Nova Cançó Xilena?

Bueno, primer que res no existeix un acord vers una definició única. Hi ha alguns textos i declaracions que s'han tornat referents o canòniques, i que han estat replicades o debatudes amb posterioritat. De fet és interessant que la teva pregunta plantegi que es tracta d'un moviment ja que també hi ha autors que diuen que es tracta d'un gènere musical, entès com un concepte diferent.

Entesa com a moviment, correspon a una generació d'artistes dedicats a la música; tant popular com docta que participen d'una escena cultural en la qual també hi ha poetes, literaris, actors, pintors i altres tipus d'artistes. Es caracteritza per estar compromès amb una agenda política que té la seva culminació amb el govern de la *Unidad Popular* i Allende.

D'altra banda, des de lo estètic, té varies característiques encara que aquestes no hi són a tots els músics. Les que són més conegudes o que particularitzen a la Nova Cançó respecte altres tipus de música són la reunió de músics doctes i populars, la producció de música

de gran format (com la cantata) i obres conceptuals complexes. Una altre de les característiques importants és que varis dels grups musicals s'inspiren en un tipus de música anomenada "música andina" i que després alguns estudiosos han demostrat que es tracta de música que parcialment és música fundada a Europa als anys 50. Llavors es crea una idea de "lo andino", de "ires y venires". I sobre aquesta idea a la Nova Cançó Xilena es construeix alguna cosa més. És a dir, s'agafa aquest producte de música andina, que venia d'Europa interpretada per immigrants llatinoamericans que havien aconseguit reunir en un grup un bombo, una guitarra, una zampoña, una quena i el txarango (que no eren instruments que usualment es tocaven junts), per exemple. A més a més, a qui a Xile es sumen d'altres instruments (cuatro venezolano, flauta travessera) i s'aconsegueix construir alguna cosa diferent tornant-ho més complex. Un altre punt important és que estem parlant de "cançó protesta" o cançó social, com a continuïtat del projecte de "*Proyección Folclórica*" el qual venia de molt abans a les universitats i que tenia un objectiu d'investigació (això no vol dir que els musics ho fessin en la seva totalitat, però sí el seu discurs i la seva intenció girava al voltant d'això).

A més a més existí un èmfasi molt important en la comunicació d'idees polítiques de caire marxista. Es parla bastant en un argot molt comú als anys 60 i 70 al país, provinent dels obrers i treballadors relacionats amb les demandes socials del poble; i que té molt a veure amb les demandes provinents d'altres lluites com la Guerra Civil Espanyola o la Revolució Cubana.

D'altra banda trobem la línia dels solistes, que estèticament és més convencional i s'assembla més a qualsevol altre artista del món. També passa que existiren cantautors, com aquí a Valparaíso, que feien cançó urbana o més pop o amb proximitat al rock com per exemple Payo Grondona o Gitano Rodríguez que no calçaven amb la idea més generalitzada de música folklòrica. Per exemple, Steffano Gavagnin que va escriure sobre la carrera d'Inti – Illimani a Itàlia, parla sobre la Nova Cançó com un tipus de música cambra. Llavors dins el grup es distribueix els rols musicals de manera que cadascun té una participació més o menys protagonista i equilibrada; que té molt a veure amb la forma musical docta d'Europa.

2. Si escoltem diverses peces musicals dels artistes de l'època podem observar diversos elements de convergència i alguns diferenciadors, podria dir-me quins són quins per a vostè?

Per exemple, un element comú a nivell vocal (que és la meua àrea d'especialitat) és que s'utilitza molt el cant homofònic, el que significa que tots canten més o menys alhora i les mateixes síl·labes. I això té a veure amb una tradició de cançó política, d'himnes, de marxes en les que s'aconsegueix comunicar molt bé el missatge.

També, com et deia abans, existeixen aquestes obres de gran format (que no són la majoria) que s'han tornat emblemàtiques, com per exemple "La Cantata Santa María", "Canto a una Semilla", "Canto al Programa". Una altre característica molt important és que la majoria dels grups musicals estan conformatats només per homes.

A més a més, molts d'ells s'inspiraren pel que s'anomenava en aquella època com "cançó folklòrica" o folklore. També cal dir que la majoria de les peces musicals contenen lletra (existeix música instrumental però és menor).

Existeixen alguns elements diferenciadors que es poden analitzar cas per cas. Un d'ells és el de Víctor Jara juntament amb Los Bleeps, o el mateix Payo Grondona, que combinen les seves melodies amb el rock, la guitarra elèctrica i altres tipus d'instruments d'aquest tipus; així com també l'ús de la tecnologia per a la masterització de les peces musicals (és rellevant ja que no era usual a l'època). **I per què creus que Víctor Jara apunta a incursionar en el rock sent que la resta d'artistes no ho feia?** Crec que ell (intentant no idealitzar-lo perquè ja ho està molt) tenia una ment i una formació artística molt més acabada que la resta. El seu posicionament artístic també era molt més complex, és per això que la seva obra és molt diversa. En aquest sentit ell era molt heterogeni: té "El Canto por Travesura" que és un disc on explora un tipus de música devocional i de ritu del camp, amb instruments com "el guitarrón chileno" que era molt diferent al que s'estava fent com a cançó protesta (això ho fa l'any 73), per exemple. I molt abans d'això fa també "La Población" que té alguns samples.

I creus que tot això és també a causa de les seves gires internacionals amb Cuncumén a Europa? Si, i tant. Agafà moltes melodies d'allà i també de Cuba. Ell tenia molta proximitat amb escenes artístiques que la resta d'artistes no tingueren sinó més tard amb l'exili. I segurament la seva participació en l'àmbit teatral també li obri la ment.

3. Des del seu punt de vista com a experta en la temàtica, quin paper tenia la cançó protesta, i l'art en general, a l'hora de reivindicar les demandes ciutadanes? A que es deu el fet que els conjunts musicals del panorama dels 60 i 70 passessin d'escriure cançons per interpretar-les a festivals a realitzar una feina de rescat de la identitat popular? Que fou el que ho inicià?

La història que es sol explicar sobre la Nova Cançó Xilena ho lliga amb la "*Proyección Folklórica*" i altres antecedents que es donaven sobretot a les universitats i que obri l'escena musical a "*lo popular*", el qual fins a avui dia segueix sent exclòs de l'acadèmia. La Nova Cançó no neix de forma espontània sinó que neix d'un treball musical i de recol·lecció previ. Encara i així cal dir que la difusió i la massificació del que passava a la resta de Llatinoamèrica es va fer de forma instantània a causa de la efervescència social que vivia el continent; fomentà les ganes de voler implicar-se i de recolzar això que fins ara no es coneixia: canviar el món a millor mitjançant la via pacífica. En aquest sentit també hi hagué una possibilitat vinculada a la contingència llatinoamericana, amb la influència cubana sobretot. I per cert, la Nova Cançó no va sorgir només a nivell de Xile, sinó que va ser un fenomen a tot el continent: amb "*El Nuevo Cancionero*" a l'Argentina, "*El Canto Popular*" a l'Uruguai, i així a la resta de països. És per això que és molt rellevant veure aquest moviment a nivell continental més que només a nivell nacional.

I tornant a la pregunta, crec que el rol principal de la Nova Cançó fou emblemàtic. I cal esclarir que és molt difícil parlar d'aquest moviment per a nosaltres que ja em passat la dictadura militar i la perspectiva respecte d'allò ha canviat, i molt. És per això que si intentéssim fer l'exercici d'extracció històrica per a intentar entendre què és el que passava en aquella època abans de la repressió, l'exili i la mort; penso que el resultat seria el de que hi havia una expectativa respecte del que es podia aconseguir i el que ells deien era voler arribar a les masses. Existia la intenció avantguardista, i això necessàriament no és positiu ja que equival a voler educar al poble: baixar les idees polítiques a un llenguatge que tothom entengués. Ara, sí això s'ha aconseguit o no crec que és molt menys optimista del que tots voldríem bàsicament per lo emblemàtic que es va tornar aquest moviment durant la dictadura. En quin sentit? Hi ha alguns treballs acadèmics que demostren que

durant el govern de la UP en realitat l'abast que tingué la Nova Cançó no fou tant a nivell popular: els obrers i treballadors escoltaven un altre tipus de música i tenien les seves pròpies penyes. Tampoc és que fos un moviment totalment elitista, però sí és important preguntar-se què ha passat entre la expectativa que tothom tenia amb el que realment va passar (abans del cop d'Estat).

4. Se sap si se li donà més rellevància, i per tant més recolzament, a la creació i producció de nova música durant el govern de la UP que en qualsevol altre període de la història contemporània del país?

Sí. Trobem la nacionalització de IRT (Industria Discogràfica del país), al qual se li donà òbviament un recolzament directe. També, això no és a nivell directe del govern però, la producció discogràfica de *DICAP* que pertany a les Juventudes Comunistas (JJ. CC) del Partido Comunista de Chile (PCCh) i que formaren part del govern de la UP.

Hi hagué participació de musics de la Nova Cançó dintre de l'aparell estatal, específicament d'Àngel Parra que tingué un càrrec institucional.

5. De quina manera creu vostè que era “perillosa” la cançó protesta per al règim dictatorial de Pinochet? Segons vostè, quin fou el mecanisme més utilitzat per a eliminar als conjunts musicals dels escenaris xilens? (exili, assassinat, censura, tortura psicològica i física, etc.)

Fou perillosa en el sentit de generar pertinença. Existeixen diverses dimensions: per una banda la música aglutina i genera unitat i solidaritat, i en aquest sentit impedir que la gent es reunís dificultà la producció de música i viceversa (sí hi ha música que es prohibeix es desincentiven certs tipus de dinàmiques col·lectives). També com diem fa un moment un dels rols més importants fou l'emblemàtic: el fet de que hi haguessin consignes que quedaren en la memòria és innegable. Hi havia alguns músics que estaven molt implicats en la política de partit: a Víctor Jara no crec que el matessin pel que deia a les cançons, sinó que ell estava implicat directament al partit (no només simpatitzava) i és en aquest sentit que no sé si realment la música és lo perillós. I probablement (estic especulant ja que es necessita pensar-ho més) hi havia la idea de que al prohibir i dificultar el desenvolupament de les identitats també es feia més fràgil a la gent, llavors la instal·lació de la por i la censura (que fou el que més hagué en relació amb la música) també vulnera l'essència del poble xilè.

Continuant amb la pregunta, hi hagué molta censura (existència de llistes negres), persecució d'artistes i intel·lectuals. També hi hagué polítiques que no foren sistemàtiques en la repressió el que implicà que poguessin arribar a ser tant efectives com ho foren, és a dir, avui el règim permetia alguna cosa i al dia següent ja no. Un exemple clar d'això fou l'exili d'Illapu o la prohibició dels instruments de “música andina” i que després hi hagués un boom d'aquesta música al país (*Canto Nuevo*). Tenien un accionar erràtic o poc clar en la seva sistematització, contribuint a que fos difícil pels musics actuar. Per exemple, al principi amb el toc de queda els artistes parlen del “Apagón Cultural” (i d'altres diuen que no fou tant així), però amb la prohibició de sortir al carrer a partir d'una certa hora (i independentment de la seva ideologia política) queden sense feina ja que no poden treballar a la nit. Després hi hagueren ràdios que es tancaren, crema de discos, aplanaren establiments musicals on van saquejar alguns discos. Existeixen rumors de que inclús els militars es quedaven els discos per a ells, i d'alguna forma les maneres de fer contribuïren a que ells s'apoderessin d'aquesta identitat que s'estava formant i

despullaren a la gent sense que sapiguem què va passar amb tot aquell document musical. I cal deixar una cosa molt en clara: el gust per la cançó política no significa que la persona que l'estigui escoltant estigui sempre d'acord amb el que les lletres d'aquestes cançons expressen i és important teoritzar-lo perquè això vol dir que les persones no som dipòsits d'informació als que pugin adoctrinar.

I per últim, no fou lo més comú però és de les coses més rellevants, l'assassinat en específic de Víctor Jara i Jorge Peña Hen. La presó, la tortura i l'exili.

6. Depenent dels textos que es consulten alguns advoquen que Violeta Parra fou la mare de la Nova Cançó Xilena, d'altres s'ho atribueixen a Margot Loyola. Des del seu punt de vista, existeix una clara diferència en qui fou la precursora del moviment?

Què opino? Estic d'acord amb tu: hi ha textos que diuen que ho és Loyola i d'altres que ho és Parra. La majoria diuen que fou Violeta Parra. Un dels grans impulsors d'aquesta narrativa fou "Gitano" Rodríguez, un altre Patricio Manns i per cert també els fills (Ángel i Isabel Parra) com a grans músics de la Nova Cançó. Respecte a Margot Loyola tinc la impressió que ha estat més una reivindicació posterior que intenta contestar a la història oficial de la Nova Cançó, que diu que Violeta Parra és la "mare" d'aquest moviment.

D'altra banda penso que és interessant reflexionar sobre aquesta necessitat de tenir una mare, és a dir, què hi ha darrera d'aquesta manera d'explicar la història? **Fent referència al fet de la necessitat de l'ésser humà de sempre tenir una mare, un origen; no?** Sí, però fixat que en termes del gènere/moviment musical, la majoria d'artistes de la Nova Cançó són homes però tot i així, el relat oficial et diu que la mare i precursora és Violeta Parra. A més a més que és una dona també és una gran artista, sobre la qual s'han explicat moltes històries i de la que s'han aprofitat mediatitzant el seu suïcidi. Llavors aquí hi ha tot un tema respecte de la construcció de gènere que és interessant tenir en compte.

Una altra cosa important és que Parra era militant comunista i Loyola només tingué alguns acostaments amb el *Partido Comunista*, entenent-ho des de la perspectiva de que hi ha un moment en la història de Xile, i del món, en que el Partido Comunista no és com ara una cosa marginal; sinó que era un dels actors principals de l'arena política. Llavors Margot Loyola també hi participà de la mateixa escena cultural que Violeta Parra, juntament amb Cuncumén; però sincerament no sé si val molt la pena posicionar-se a favor d'una o de l'altra. Més ben dit ambdues, i també Gabriela Pizarro i d'altres dones, pertanyen a aquesta manifestació cultural anterior a la Nova Cançó que és la "Proyección Folklórica" que obrí molts camins.

Ara, la meua opinió personal respecte al treball de Margot Loyola (estem en un lloc [l'*Institut de Música de la PUCV*] que inclús té una aula amb el seu nom ja que treballà aquí i formà a molts dels meus col·legues) hi tinc molta distància. Encara hi així penso que fou molt més conservador que el que va fer Violeta Parra. I en termes de l'impacte del seu treball i figura en la Nova Cançó, ella si aportà amb coneixements sobre espècies musicals, dansa, etc., aquest tipus d'entrades. Si analitzem el seu treball escènic, per exemple, observem que té tota una plantada molt interessant però no sé si hi influí tant en la Nova Cançó. Llavors hi ha tota una veta artística que és paral·lela a la seva investigació, que crec que és molt més conservadora, però encara i amb la

Nova Cançó no la trobo tant clara. **Està més clar en Violeta Parra, doncs?** Molt més. Més que res perquè moltes de les seves cançons són part important del repertori musical dels artistes de la Nova Cançó.

Existeixen altres actors claus en la gestació d'aquest moviment musical? Es parla sobretot de Patricio Manns, encara que aquest pertany a un gènere musical anterior anomenat Neofolklore també. Els fills de Violeta Parra (Ángel i Isabel) sobretot com a promotors i gestors de les penyes folklòriques que es desenvoluparen a l'època. Aquí a Valparaíso, per exemple, trobem a "Gitano" Rodríguez. I els típics que sempre es nombren com Quilapayún, Inti – Illimani.

Ara també és important recordar, com deia anteriorment, l'impacte que va tenir la dictadura en la nostra percepció de la Nova Cançó. I també tenir present a Rolando Alarcón, qui va morir abans del cop d'estat.

7. A part de la clara influència de ritmes i melodies llatinoamericanes, existí alguna altre influència musical en les melodies i lletres que conformen la Nova Cançó?

En alguns casos sí. En el cas de Payo Grondona i Gitano Rodríguez, i també una mica Víctor Jara (encara que és una mica diferent), hi ha influència dels *chansonnier* francesos; sobretot en Grondona. També hi ha influència de la cançó protesta dels Estats Units, sobretot en Víctor Jara.

Majoritàriament la influència és llatinoamericana. Per exemple, en el cas d'Inti – illimani hi ha una influència italiana, que es dona posteriorment amb el seu exili. I Quilapayún, òbviament, desenvolupà tota una carrera a França que és molt europea en molts sentits. Però diguem-ne que previ al cop d'estat, la influència és sobretot espanyola, alguna cosa de cançó francesa i cançó protesta sobretot. I rock, però només en alguns casos.

8. Com descriuria la relació que s'estableix entre la classe obrera / treballadora i els artistes de la Nova Cançó?

Jo crec que és un tema molt rellevant per investigar. El meu punt de vista, més que res s'ha vist informat pel treball que ha fet Javier Rodríguez el qual investigà els grups de música folklòrica que tenien els obrers; mitjançant revistes com "Ramona". I ell demostrà que els obrers feien alguna cosa més semblant a lo que feia Cuncumén i no a la Nova Cançó. També seria important reflexionar sobre la música que estava de moda en aquella època, sobretot música pop, espanyola, italiana; amb l'adhesió a la política de la Nova Cançó i la Unidad Popular.

Jo el que més conec és sobre els xilens a Canadà, ja que vaig fer un mestratge allà sobre els xilens exiliats i la seva música. Vaig extreure que els xilens radicats a Montreal provenien de classes molt més baixes dels que s'exiliaren a altres països, i ells feien penyes i tenien conjunts folklòrics; pel que la gran majoria tocaven coses més semblants a la "Proyección Folklórica" i no tant a la Nova Cançó. I és així ja que aquesta última requeria una expertesa musical major; així com també el tipus de composicions relacionades a aquest moviment. Llavors hi ha una distància entre una estètica més obrera i una altre de caire més intel·lectual de la Nova Cançó, però s'ha de dir que és una diferència que no és insalvable. Lo que jo penso, i imagino ja que necessito investigar-ho més, es que co-existeixen.

Hem vist que en el context actual d'esclat social s'han tornat a utilitzar certes cançons protesta per reivindicar les demandes actuals, perquè creu que passa això?

Bueno, per què el seu estatus d'emblema encara roman. Ara, també és important observar que els significats de les cançons van canviant. Llavors poden ser utilitzades en diferents moments de la història, evocar significats similars que van canviant al llarg del temps. Per exemple, la cançó "Venceremos"; que era l'himne de la Unidad Popular, va canviar el seu significat abans i durant el cop d'estat, i potser què podria significar avui dia.

Hi ha d'altres elements que tenen a veure amb l'estètica. Moltes d'aquestes cançons estan concebudes segons trets musicals que permeten que siguin cantades mentre marxés, moltes d'elles són marxés. Llavors hi ha trets sonors, musicals, que fomenten i faciliten la seva utilització. I per exemple si pensem en la performance "El violador eres tú", que s'ha fet famosa arreu el món, també ho podem analitzar en aquests terminis: quin és el ritme que té, perquè és tant contagiosa, etc. I per fer això la podríem comparar amb altres cançons de caire polític i ens adonaríem que tenen en comú certes mètriques, certs tempos que són fàcils de recordar. *[La entrevistada pregunta: Però a quines cançons et refereixes? A la "El derecho de vivir en paz" de Víctor Jara, per exemple?]* **Exacte, o a cançons d'Inti – illimani, Quilapayún i inclús la "El bailen de los que sobran" de Los Prisioneros (encara que aquest grup no pertany a la Nova Cançó. Clar, es que el cas de Víctor Jara és especial per lo significativa que va ser la seva figura i també la seva mort. De fet, en molts textos se'l considera "el màrtir" de la Nova Cançó. Així és, i de fet hi ha treballs acadèmics, com el de Javier Rodríguez, que analitzen com es va explicar l'assassinat de Víctor Jara a Europa; com s'inventa el fet que li trencaren les mans i tot això. I aquesta idea del màrtir s'actualitza en aquestes manifestacions, és a dir, "El derecho de vivir en paz" ha estat utilitzada per ser d'ell. Un element important és que li canviaren la lletra, hi ha una adaptació; el que dona per pensar fins a quin punt és important que la lletra sigui absolutament contingent o perquè incomoda dir certes paraules avui dia, etc.**

9. Què opina sobre el panorama musical actual? Creu que existeix una herència musical donada per la Nova Cançó?

Sí, sens dubte. Hi ha alguns artistes que es reconeixen obertament hereus de la Nova Cançó. Hi ha un grup de dones, que estaven actives durant els anys 90 i principis dels 2000, que no tingueren molta difusió massiva; que foren Magdalena Matthey, Francesca Ancarola, Elizabeth Morris (encara està activa). I elles són evidentment hereves de Violeta i Isabel Parra i de tota la sonoritat de la Nova Cançó.

Ara, hi ha tota una nova generació més jove (alguns autors l'anomenen "La Novicima Canción Chilena"), que són Camila Moreno, Nano Stern, etc. Aquesta etiqueta, segons recordo, se la va posar un musicòleg; no és anàleg al que va passar amb la Nova Cançó, terme que es va començar a fer servir a partir d'una cosa molt específica que va ser el "Festival de la Nueva Canción Chilena". Però es clar, hi ha musics que han fet una carrera com cantautors compromesos amb la contingència. I també hi ha casos de musics, que fins aleshores, semblaven estar desenganxats o poc preocupats de la contingència que viu el país i que ara ho estan; com per exemple Mon Laferte. Però en aquest cas ho hauríem d'analitzar amb més profunditat respecte la seva pertinència de classe i d'altres trets, i no tant de si ella es sent o no hereva de la Nova Cançó.

N'hi ha d'altres que musicalment es poden assemblar més però que no han estat tant difosos, com Transgente.

10. Hi hagué un treball d'internacionalització de la situació xilena (sobretot de la violació sistemàtica dels DD.HH) durant la dictadura en conjunt amb grups de la Nova Cançó Xilena? Com fou aquest procés? En què consistí?

El que jo he treballat particularment és el cas d'Illapu, i ells queden exiliats a Europa. Sembla ser que al principi no tingueren una rebuda tant eufòrica o que no complí amb les expectatives que ells tingueren. Hem de considerar que la internacionalització de la Nova Cançó començà abans del cop d'estat, llavors hi ha unes audiències captives, sobretot a França però també a altres llocs, que el que els interessava era la cançó "exòtica", allò que fos diferent, nou, i que (com diu Javier Rodríguez) que els recordi a allò arcaic, inca, relacionat amb tota una imaginació que tenen (sobretot els francesos) sobre Llatinoamèrica.

En el cas d'Illapu, ells arriben després de Quilapayún, els quals portaven uns quants anys a França, amb una estètica musical molt més semblant a la música docta; en el sentit de que estaven més mesurats els volums, el tractament de les veus i l'afinació; tot estava pensat des d'una escolta més temperada. I hi ha alguns registres a la premsa que diuen que Illapu sonava desmesurat i estrepitos. I segons el que vaig investigar és que Illapu adapta una mica la seva proposta estètica, sent ells mateixos els que diuen que no volien ser els exòtics; és per això que adopten algunes sonoritats del pop anglès i reforcen alguna cosa de la música veneçolana i posteriorment incorporen el baix elèctric. Llavors estèticament es va allunyant de la exuberància que estava associada a la seva sonoritat més andina – arcaica. Aquest és només un cas, però probablement d'altres siguin similars en el sentit d'adaptar allò que venien fent per una necessitat d'audiència.

D'altra banda, recordar que moltes d'aquestes audiències són públiques que van per solidaritat i no tant per què els hi agradi la música. És a dir, va haver-hi un moment de boom de la música xilena, com ara que està de moda el que està passant aquí; però probablement la gent se n'oblidi en un parell de mesos (com va passar amb Equador fa un parell de mesos). És per això que és difícil fer l'exercici de veure com les estètiques canvien en relació al consum, per què aquí hi ha una relació que és molt més directe de la que ens agradaria als analistes.

11. Sempre es dona una connexió entre l'art, i en aquest cas la música, i la política. Perquè creu que no es té tant en compte aquesta arena per part de la política? Perquè no se li dona el posicionament que hauria de tenir l'art com a part fonamental de les reivindicacions socials?

La majoria del que hem parlat ha estat de músiques vinculades a partits d'esquerres, marxistes, i crec que encara avui dia persisteix la idea de que, en termes marxistes, la infraestructura (modes de producció) determinen la organització de la societat. Mentre que la superestructura (cultura) és secundària i ve determinada per la infraestructura. Aquesta és una visió molt antiga de com funciona la cultura en relació amb l'economia (encara que hi ha molts marxistes, com l'Escola de Frankfurt, que no pensen així i aborden la importància de la cultura a l'hora d'entre com s'estructura l'ordre social). Malauradament molt dels polítics que s'han format de manera més convencional, segueixen pensant que lo que domina el món és la estructura econòmica i que la resta és una conseqüència d'això.

I el que passa és el mateix que passa amb el feminisme: pensen que és secundari, que el més important és la lluita de classes i que això ve determinat per la riquesa i els modes de

producció; i que el feminisme és secundari, al igual que les reivindicacions indígenes, així com la música i la cultura. **Et refereixes a que no tenen cabuda en aquest món?** Tenen cabuda com a un reflex, més que res.

12. Creu que Pinochet intentà fer un símil de la Nova Cançó amb artistes que estigueren d'acord amb el que feia i amb les idees del règim?

No, crec que hi hagueren alguns artistes que el recolzaven; entre els més emblemàtics trobem als “Huasos Quincheros” i específicament Benjamin Mackenna que fou funcionari de govern. N’hi ha d’altres com Patricia Maldonado que acaba de sortir de la televisió fa res, però que tot aquest temps hi ha estat; i alguns més que el recolzaven. Però aquests artistes no tenien una intenció integradora com la tenia la Nova Cançó i aquest diferencia ideològica és molt important, ja que la Nova Cançó té com a característica principal que és americanista a diferencia de la música vinculada amb la dreta que és més de caire nacionalista. I per lo tant aquesta diferència ideològica determina la nul·la possibilitat de que no pogués haver-hi un símil, en el sentit de que ells no buscaven una integració a nivell continental ni a nivell heterogeni. Més bé cercaven conservar les tradicions d’un cert sector de Xile que consideraven el “vertader Xile”, que era la zona central i sobretot la herència hispànica.

- **Entrevistat:** Rodrigo Sandoval
- **Professió:** Llicenciat en Història per la PUCC, Màster en Biblioteques, Arxius i Continuitat per la Universitat Carlos III de Madrid. Director de l’Arxiu de Música Popular Xilena de l’Institut de Música de la Universitat Catòlica de Xile

1. Des de la història musical del país, com definiria vostè el Moviment de la Nova Cançó Xilena?

Anem per parts: jo sóc historiador, em vaig llicenciar en història i després vaig continuar formant-me en els estudis de l’arxivística i la documentació. La meua vinculació amb el tema té a veure amb que per a la meua llicenciatura en història per la Universitat Catòlica de Xile (PUCC) agafant el tema per a la meua tesi. I té a veure amb fer-me una pregunta, que també te a veure amb les històries de vida (jo sóc xilè i argentí). Vaig néixer a l’Argentina i vam tornar amb la meua mare l’any 1988 (abans del plebiscit) i arribo en un moment crucial i primordial per la història del país.

A l’Argentina en aquella època ens formavem “políticament” a una edat molt primerenca: havíem tingut la tornada a la democràcia l’any 83; podríem dir que era una conversació quotidiana la de la política, fet que a Xile era diferent. Existia, perquè justament vam arribar al punt àlgid de la situació. Encara i així, una de les coses que més em va sorprendre va ser l’existència d’allò “nacional i popular”, és a dir, aquesta disputa entre lo nacional i lo popular. Fet que a l’Argentina era una cosa principal, aquí tenien una divisió molt marcada entre les esquerres i les dretes i que era nou per a mi.

A arrel d’això em faig la pregunta i començo a voler cercar-la des d’un moviment artístic – musical com és la Nova Cançó Xilena, preguntant-me i mirant en ella; per què si hi havia un lloc on es feia referència a lo nacional i a la definició de les postures respecte a la pàtria, la nació, etc. (“la disputa de Xile”), el lloc idoni era la Nova Cançó. Ja que totes

les cançons parlaven sobre aquesta pàtria per a construir des de zero i posen en qüestió aquesta idea de Xile que es tenia des de sempre. És per això que arribo a ella, com una de les “últimes expressions” on es disputà l'àmbit nacional; ja que després d'ella me n'adono que el concepte de “Xile, pàtria i nació” havia sigut derrotat. És a dir, existia aquesta concepció unilateral en la qual quan jo deia que era “xilè” passava a ser “facho” (feixisme), era la meua sensació, i és a partir d'aquí que començo a fer-me aquest tipus de preguntes relacionades amb la identitat.

Tot això m'agafa dient que, òbviament, la Nova Cançó no comença per si mateixa ni per si sola; sinó que té tot un historial al darrere que té a veure amb la indústria de la música, amb aquesta eclosió del Neofolklor o Nova Onada Folklorica (termes utilitzats pels mitjans de comunicació amb la finalitat de distribuir i difondre la música d'uns certs artistes que alguns passaran a formar més tard part de la Nova Cançó, però que en aquell instant són part d'una eclosió de música del terror [*camp*]). Era un pas més enllà de lo que era la música tradicional d'aquests grups de *Huaso*s (pagesos) però que s'integra també en la mateixa nomenclatura. Llavors sorgeixen personatges com Rolando Alarcón, Héctor Pavez; és a dir, tota aquesta part de músics que feien recol·lecció de música folklorica. El mateix Víctor Jara, Pato Manns, tenen els seus inicis en aquest lloc. I en aquest sentit s'ha de posar la mira en aquests components d'aquesta història en la qual allò que era un germen dona com a resultat la Nova Cançó (entenent que té tot un desenvolupament, uns canvis, una transformació), que clar es constitueix en una formalitat a partir del 69 mitjançant aquest Festival de la Nova Cançó Xilena; el qual té tota una sèrie d'elements fortuïts (com el fet de que en un principi es volgués fer a Iquique).

Però tornant a la pregunta, diria que coincideixo amb la definició de Juan Pablo Gonzalez. Hi ha un pensament que existeix a Xile, amb aquestes anades i tornades de Violeta Parra i d'altres actors, on aquesta idea com de síntesi d'una música llatinoamericana. Hi ha una idea (no recordo de qui) de que Xile al tenir la *Cordillera de Los Andes* l'ha portat a assimilar i copiar moltes coses, però també de sintetitzar-les. És per això que em fa sentit aquesta figura de Violeta (i Isabel) portant el “Cuatro Venezolano” o la “quena”, formant aquest vincle amb la música andina. El que es formula al país és una síntesi de música llatinoamericana per si mateixa, i que després serà representada amb l'Inti – Illimani, Quilapayún, i una altra sèrie de grups que són menorment coneguts però que (des de “lo xilè”) també aporten; com podem ser Amerindios o Illapu (però amb la seva pròpia versió).

2. A part de la clara influència de ritmes i melodies llatinoamericanes, existeix alguna altre d'una altra zona geogràfica del món?

Jo penso més en els trobadors de la cançó francesa que influenciaren molt en alguns dels cantants llatinoamericans. El tema de la circulació d'aquesta música s'ha d'explorar molt encara, però no queda clar la distribució dels vincles internacionals.

Hi ha un fet molt important, que el torno a destacar, que és la sortida de Violeta Parra cap a l'estranger; amb la finalitat de difondre el seu treball però també d'aportar coses noves al que s'estava fent a Xile. D'altra banda aquí a l'arxiu tenim els documents de l'exili de Quilapayún, el qual s'estableix a París, i en el que es veu clarament un vincle important entre el que s'estava fent al vell continent i Llatinoamèrica; encara que cal aclarir que el

grup començà a fer les seves primeres gires internacionals quatre anys abans del cop d'estat. De fet, els agafa fora del país, al Festival per la Humanitat.

És a dir, clarament un pot fer aquesta relació entre l'interès per les músiques d'altres llocs del món com a influència en la Nova Cançó. Potser que en alguns casos trobar aquesta possibilitat hagi estat complicat, però segur que aquests personatges ho aconseguiren. A més a més a Xile, s'hauria d'explorar més, però el resultat de tot això és com és per com el moviment es va desenvolupar: Quilapayún és el que és gràcies a Víctor Jara i també a Luis Advis; sent aquest últim un coneixedor real de la música docta, per exemple. Tot això per esclarir que penso que no es tractava de circuits tancats, o inclús populars: la gran majoria dels grups estan conformats per estudiants universitaris; no són artistes de carrer, sinó que parteixen d'una base formativa més completa que la resta d'artistes que potser s'escoltaven a la època i feien alguna cosa semblant als de la Nova Cançó (el capital cultural és major també, i això es demostra a les seves composicions i maneres de fer).

3. Des del seu punt de vista, quin paper tenia la cançó protesta, a l'hora de reivindicar les demandes ciutadanes? A què es deu el fet que els conjunts musicals del panorama dels 60 – 70 passessin a escriure cançons per “ser interpretades” en festivals, a realitzar una feina de rescat i identitat popular?

Intueixo que efectivament durant el període de la UP hi hagué algun tipus d'influència, però em surgeix el dubte de què tant influïren aquestes cançons de tipus “funcional” (com algunes de Quilapayún) en la revolta o en l'adhesió de la gent a aquest moviment polític – social o en la reivindicació de les seves demandes. En aquest sentit s'hauria de fer una relació entre la difusió de la música de la Nova Cançó, de la música funcional o de la cançó protesta; ja que no tota la música que fan ho és. de fet, Quilapayún en un moment de la seva història declara que el que menys els hi va agradar fer va ser aquest tipus de música (cançó protesta).

I aquí és interessant preguntar-nos: *i què és la cançó protesta?* Ja que Víctor Jara, per exemple, té composicions com “El Derecho de Vivir en Paz” que poden ser interpretades com a cançó protesta però que no té res a veure amb “La Merluza” (Quilapayún) per exemple. Al concepte se li ha volgut associar la cançó llatinoamericana, però n'és només un dels components que la formen. Inclús jo no considero a cap dels grups com a creadors de cançó protesta.

Ara, que hi hagi incidit en les reivindicacions socials no està clar. Potser sí que molta gent es mobilitzà, si anaven a la *Peña de Los Parra* per exemple, probablement es van convèncer o hagin sortit enfortits o els ajudà a arribar a pensar en alguna cosa més, però s'hauria d'explorar el circuit pel qual les persones consumien aquesta música. El “Venceremos” o “El pueblo unido jamás será vencido” hagin estat cançons que s'hagin pogut cantar durant alguna manifestació, en l'exercici de la consigna potser sí, però no me l'imagino com el motor del moviment social. Considero que el procés de la UP i els moviments de reivindicació llatinoamericana foren molt més que només música.

Què fou lo que ho impulsà? Jo crec que té a veure més amb una reflexió de vida que els artistes es fan, en un moment en que el continent és volgut ser dominat pels blocs de la Guerra Freda, i també la vinculació innegable que sempre ha tingut l'art en les reivindicacions socials. La disputa és a tot arreu i eclosiona sense demanar-li permís a ningú. I de cop i volta aquestes ànimes espirituals i sensibles, que són els artistes, s'uneixen indubtablement a una discussió superior que sempre han tingut les humanitats o les ciències socials (o inclús la economia): tot és una disputa i en aquest sentit, com avui, aquest posicionament era totalment necessari (havia de ser, simplement).

I en aquest sentit el Neofolklor també influí: hi ha una re – significació de “lo xilè” i una discussió en la qual et vas incorporant i t’obres a la possibilitat d’incorporar elements que anteriorment no existien.

4. Se sap si se li donà més rellevància, i per tant més recolzament, a la creació i reproducció de nova música durant el govern de la UP que en qualsevol altre període de la història contemporània del país?

Primerament hi ha una clau en aquella època de que *la vía chilena al socialismo* té a l’estat com un actor principal del desenvolupament d’una societat (fet que és molt diferent avui dia, les ideologies estan en seriosos problemes per haver abandonat aquesta idea) i responsable dels seus ciutadans. Si te n’adones, una de les primeres coses que es fa es la compra de la Editorial Zig Zag i crear la Editorial Nacional Quimantú. També comprar RCA Víctor i formar IRT (segell discogràfic), així com també editar música amb aquest segell.

La conformació de la DICAP (Discoteca del Cantar Popular), el segell JJ, el segell de La Peña de Los Parra. Llavors podem dir que si existia una indústria que era conscient de la existència d’un contingut específic que s’havia de distribuir i que estava immers en la disputa (no només pels diners sinó que també per una temàtica més profunda de reflexió social). En aquest sentit, si hi existí una intencionalitat, sí hi hagué un suport (tampoc es que hagi sigut molt impressionat, però és considerable destacar-lo).

Encara que en parlem molt de l’època 1970 – 73, hi ha una fita de la música popular a Xile que és el segell *Alerce, la otra música*. Neix al 76, és a dir, en plena dictadura però que va aconseguir consolidar a la música popular, d’arrel folklòrica, també al rock xilè i li donà un espai al punk (distribuï a una quantitat d’artistes de gran rellevància actual). I és una fita molt curiosa, primer perquè neix en plena dictadura però també perquè no compte amb cap suport (de cap tipus).

5. Podria especificar-me alguna cosa respecte de l’origen dels artistes de la Nova Cançó (procedència, origen familiar, camp o ciutat, etc.)? I del públic que els seguia?

Si posem l’ull sobre Inti – Illimani o Quilapayún eren estudiants universitaris, i són considerats els grups més rellevants del moviment. Pato Manns portava una bona vida, segons jo. Víctor Jara si ve és cert que té una arrel popular important, però també va ser professor de l’antiga UTE (*Universidad Técnica del Estado*) així com director teatral. Illapu no recordo ara si sortiren d’una institució secundària o de la universitat, però tenien un cert bagatge cultural rellevant.

És interessant, per exemple, lo de Quilapayún, ja que un o dos d’ells eren músics “professionals”; la resta tots eren estudiants de la UTE de diverses carreres. Que igual ho podem veure com una cosa “política”: l’estat hi invertia en l’educació, en la cultura donant com a resultat moltíssimes penyes universitàries i grups com aquests que més tard “professionalitzaren” aquesta música.

I dels productors musicals, organitzadors de concerts, promotors, revistes musicals?

A Xile els grans personatges que agafen i diuen produïrem i distribuïrem aquest tipus de música són EMI ODEON (qui edita a Violeta Parra, per exemple). Ricardo García, ja no com a productor d’un segell discogràfic sinó més ben com un DJ i comunicador. Miguel Davagnino com a productor i comunicador, també. El mateix Camilo Fernández qui

genera el segell DEMON i després ARENA, i serà un dels grans editors de música andina de l'època. I tot això des d'un punt més comercial.

I creus que aquests productors tingueren algun tipus de llaços amb algú del govern de la UP? Probablement molts d'ells sí. El vincle sobretot de Ricardo García, crec que podria ser rastrejat, en particular amb el Partit Comunista. Després tens altres tipus de vincles com el de Pato Manns com a productor del grup Karaxú: grup musical fundat a París (1974) amb l'objectiu de crear resistència musical a la dictadura; el que es vincula amb una estratègia del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria).

Llavors sí que existeix un contacte tant per part dels artistes com dels productors amb els partits que conformaren la *Unidad Popular*.

6. Quin era el rol de les universitats en la gestació del moviment?

Aquí a la Universidad Católica tenim una gran reforma universitària l'any 67, on per primer cop surt escollit per votació un rector: Fernando Castillo Velasco, qui construeix una revolució a la universitat. Aquesta constitueix una nova Vicerektorat de Comunicacions, la qual té un desplegament impressionant i és la que funda (entre moltes altres coses) el primer Festival de la Nova Cançó Xilena. Comença a haver-hi una reflexió disciplinar – científica respecte de mitjans massius de comunicació respecte de la disputa ideològica, etc. Hi ha publicacions, per exemple, com las del CEREM (Centro de Estudios de la Realidad Nacional) seqüencials dintre del procés de reforma que comencen a esborrar aquest tipus de temes i transformar-los: l'ídol juvenil com a un problema, els mitjans massius de comunicació com un altre problema, etc.

En aquest moment comença a escriure Dorfman, Mattelart, Giselle Munizaga, etc. Hi ha una reflexió d'aquests temes i per tant sí hi ha un vincle total.

A més a més es construeix el *Departamento Universitario Obrero Campesino* (DUOC), perquè entén que la universitat no és a l'aula sinó que té a veure amb lo social. Però en aquest sentit es clar que les universitats compliren el rol que els hi pertocava: avançar cap a la apertura dels espais de coneixement a tota la ciutadania.

I el Festival de la Nova Cançó, com es gesta? Hi ha unes publicacions de Ricardo García a "El Musiquero" on diu: tinc una idea! Perquè no agafem i muntem un festival de la cançó xilena. Tinc el lloc: Iquique, amb la idea de portar als musics d'arrel folklòrica que estan sonant i així construir una gran expressió del que s'està vivint. I també homenatjar a tots aquells que han continuat aquesta línia. Llavors al primer festival guanyen Quilapayún amb Víctor Jara i El trio Lonqui (Richard Rojas). a més a més al mateix festival es fa un homenatge a Francisco Flores del Campo o Luchito Farón, no recordo a quin dels dos, que des de la nostra perspectiva són les antípodes amb els artistes de la Nova Cançó. Avui dia ens podem fer aquesta pregunta, com fou possible aquest homenatge?

[L'entrevistat agafa un article periodístic i llegeix]: "Acaba de terminar en la capital el festival denominado de la Nueva Canción Chilena. Desde esta revista su organizador Ricardo García habló de este proyecto en sus comienzos y manifestó que se haría en Iquique. Con posterior a sus declaraciones surgieron inconvenientes de tal magnitud que lo obligaron a postergar su proyecto inicial amparándose ante la situación a la Universidad Católica, con cuyo nombre se presentó el evento". El que dic és que si existeixen antecedents que expliquen com fou el tema.

La catòlica es troba en aquests moments en un procés de constitució dels seus arxius, en el qual hi ha algun tipus de manifestació per part de la universitat de participar en el moviment en aquell temps.

7. En quin mode creu que era “peril·losa” la cançó protesta pel règim de Pinochet?

[*L'entrevistat riu i expressa*]: hi ha una frase expressada durant un festival musical a l'Habana l'any 74 i que vaig fer servir a la meua tesi de llicenciatura que diu “els músics exigim el fi de la dictadura”. Són declaracions que un mateix podria fer com a actor polític d'una societat i em vaig fer la mateixa pregunta que tu... *Quina possibilitat té un cantor d'afectar un règim com el de Pinochet?* La resposta és que encara no sé com respondre.

Encara i així crec que era peril·losa en el sentit de mobilització de les sensibilitats de la gent, on s'ha de tornar a reconstruir tot, amb altres reivindicacions. I això pot tenir repercussions en el pensament de la gent. Encara i així no sé fins a quin punt és cert, ja que trobem que al 1976, per exemple, es crea el segell Alerce; fet inexplicable durant un règim dictatorial. La cançó “El Negro José” (d'Illapu) del 74, probablement no hagi tingut significació llavors però el comencen a cantar a les presons com a símbol de resistència. *I com pot ser això?* És una cançó produïda en plena dictadura! I és per això que crec que ens hem de deslligar dels blocs tancats ideològicament que nosaltres mateixos ens imposem al cap: probablement siguin circuits molt més oberts.

A més a més, significativament, tota la música pot ser peril·losa, inclús un himne con el xilè (“y el asilo contra la opresión”).

8. Com fou el procés d'internacionalització de la situació xilena després del cop d'estat per part dels músics?

Com ho portaren fora? Bueno indiscutiblement al estar exiliats la única possibilitat que tenien era cantar fora del seu país i això ho internacionalitzà immediatament.

Existien, en aquell temps, moltíssim comitès de solidaritat amb Xile. L'any 70, com avui, rep moltes visites ja que el que tenim aquell any no és qualsevol cosa: amb els mitjans de comunicació, tenim el primer experiment de socialisme que arriba al poder de l'estat mitjançant les urnes. I a més a més amb un programa social molt potent i des de la disputa amb altres models: Cuba demostrà que per arribar al poder era necessari utilitzar les armes, i arriba Allende i els demostra tot lo contrari.

En aquell moment arribà molta gent per a veure de què es tracta això d'aquest model polític – social de canvi. Fet el cop d'estat, a Buenos Aires per exemple la gent canta “chileno, chilena, no arries tu bandera. Aquí estamos dispuestos a cruzar la cordillera”, perquè efectivament el que significa Xile en aquella època era immens. Per això els comitès de solidaritat internacional existeixen a tot arreu, i bueno... *On es radica Quilpayún?* A París. Un lloc on la comunicació és transversal i activa a tots els llocs del món, al igual que Inti – Illimani a Itàlia. I això també els catapultà internacionalment.

També hi ha un lloc en que aquests grups es fan internacionals, globals. I després també hi ha processos anteriors: Cuba a la Casa de las Americas és un lloc d'internacionalització de la Nova Cançó anterior al cop d'estat del 73. Per tant, ja pre -existia un circuit cultural llatinoamericà, que no sé què tant hagi sigut perseguit durant la UP.

9. Com veu vostè la relació que s'estableix entre la política institucional amb l'art?

Si ho analitzo des de la institucionalització de la cultura i les arts, puc dir que avui dia tenim un Ministeri de les cultures, les arts i el patrimoni. La relació que té l'estat amb les cultures, les arts i el patrimoni està subjecte a una ideologia la qual és la dominant de la constitució del 80: la subsidiació de l'estat en les seves obligacions amb la població, mitjançant institucions intermèdies que se'n fan càrrec.

Una de les formes nefastes que tenim avui dia de construir patrimoni és la subvenció de la investigació, creació i producció de l'art mitjançant fons concursables. En definitiva, es torna un lloc de competència entre el dèficit d'inversió a la cultura i més dèficit. En aquest sentit, les polítiques culturals manquen de projecció a llarg termini i estaven definides des d'una matriu econòmica pura i dura, en la qual si la creació genera demanda és interessant i per tant val la pena invertir i sinó no. No conec gaire el mercat de les arts, però crec que es fonamenta en els mateixos principis. Així com també la formació dels estudiants està orientada en lo econòmic, a que després han de viure d'això que han estudiat. En aquest sentit considera que falta discussió respecte de com gestionar aquestes temàtiques. Hi ha molta disputa.

A l'Argentina, un dels elements crucials del període anterior a Cristina Fernández de Kirchner fou la disputa sobre la Llei de Mitjans. El que intentava era agafar i desarmar els conglomerats dels mitjans massius de comunicació, on un grup econòmic podia tenir tot el monopoli de diversos mitjans com canals de TV, ràdio, periòdics, etc. Em sembla que aquí hi ha un element rellevant de discussió des de l'àmbit de la cultura i que encara no passa a Xile. A més de la discussió que es deu sobre com construïm una política cultural en condicions i coherent.

2. Llistat de “Hits” de la dècada dels 60 i 70

2.1.Hits a Argentina, Espanya, França i Itàlia als anys 60

	ARGENTINA	ESPANYA	FRANÇA	ITÀLIA
ARTISTA - CANÇÓ				
1960		1.Paul Anka – Lonely Boy 2.Lucho Gatica – La Montaña 3.Monna Bell – El día de los enamorados	1.Les Compagnons de la chanso - Le marchand de bonheur 2. Johnny Hallyday - T'aimer follement 3. Bob Azzam - Mustapha	1,3.Neil Sedaka - Oh! Carol 2. Mina - Tintarella di luna
ESTIL MUSICAL PREDOMINANT		Pop / Blues / Bolero	Chanson francesa / Música grega	Pop / Rock & Roll
1961	1.Hugo Blanco – Moliendo Café 2.Billy Vaughn – Wheels 3.Tony Vilar – Y los cielos lloraron	1.The Brothers Four – Greenfields 2. Elvis Presley - Are you lonesome tonight? 3. The Brothers Four - The green leaves of summer	1.Richard Anthony - Itsy Bitsy Petit Bikini 2. Johnny Hallyday - Kili Watch 3. Édith Piaf - Non, je ne regrette rien	1.Mina - Il cielo in una stanza 2. Nico Fidenco - What a Sky (Su nel cielo) 3. Adriano Celentano - 24.000 baci
ESTIL MUSICAL PREDOMINANT	Balada / Tropical / Pop	Pop / Folk	Chanson / Rock & Roll	Pop / Romàntica
1962	1.Roberto Yanés – Escándalo 2.Los Teen Tops – Presumida 3. Los Cantores de Quilla Huasi – Del tiempo i' mama	1. Lucho Gatica - Moliendo café 2. The Highwaymen - Michael (row the boat ashore) 3. Mina – Moliendo Café	1.Henri Tisot - L'Auto-circulation 2. Petula Clark – Roméo 3. Charles Aznavour - Il faut savoir	1.Adriano Celentano - Nata per me 2. Marcel Amont – Wheels 3. Peppino di Capri - Let's Twist Again
ESTIL MUSICAL PREDOMINANT	Folklore / Bolero / Balada	Pop / Folk / Rock & Roll	Música popular / Romàntica / Chanson	Twist / Pop / Chanson
1963	1.Pat Boone – Speedy Gonzales 2.Enrique Guzmán - Dame felicidad 3.Chubby Checker - Limbo Rock	1. Dúo Dinámico - Balada Gitana 2. Gilbert Bécaud - Et maintenant 3.Richard Anthony - J'Entends Siffler Le Train	1,2,3. Johnny Hallyday - L'idole des Jeunes	1.Pat Boone & Peppino di Capri - Speedy Gonzales 2. Rita Pavone - La partita di Pallone 3. Pino Donaggio - Giovane, Giovane
ESTIL MUSICAL PREDOMINANT	Pop / Rock & Roll	Pop / Jazz / Balada / Rock	Balada / Chanson	Twist / Pop
1964	1.Palito Ortega - Decí por qué no querés	1.Luis Aguilé – Dile 2. Adriano Celentano – Pregheró	1.Claude François - Si J'avais un Marteau	1.Adriano Celentano - Sabato triste

	2.Palito Ortega – Sin timón 3.Edoardo Vianello - ¡Oh, mi señor!	3. Rita Pavone - Coure	2,3. Sylvie Vartan - Si Je Chante	2.Rita Pavone - Non è facile avere 18 anni 3. Edoardo Vianello - O mio signore
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock & Roll / Twist	Pop / Romàntica / Rock	Pop / Rock & Roll / Chanson	Pop / Romàntica
1965	1.La Charanga del Caribe - Flauta e' caña 2.Nat King Cole – Amor 3.Cuarteto imperial - Trinidad	1.The Animals - The house of rising sun 2. Richard Anthony - Ce Monde 3. La familia telerín - Vamos a la cama	1,3.France Gall - Sacré Charlemagne 2. Salvatore Adamo - Vous Permettez Monsieur?	1.Gianni Morandi - Non son degno di te 2.New Christy Minstrels - Le colline sono in fiore 3.Bobby Solo - Se piangi, se ridi
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Tropical - Cumbia / Jazz / Blues	Rock / Folk / Pop	Romàntica / Pop	Romàntica / Folk
1966	1.Palito Ortega - Changuito Dios 2.Charles Aznavour – Avec 3.Claude Ciari - La playa	1.Jimmy Fontana - El Mundo 2. Rafael - La canción del tamborilero 3. Hervé Vilard - Capri c'est fini	1.Sheila - Le Folklore Américain 2. Henri Salvador - Le Travail C'est la Santé 3. Charles Aznavour - La Bohème	1,3. Rita Pavone - Plip! 2. Adriano Celentano - La Festa
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock & Roll / Chanson / Balada	Pop / Romàntica / Nadala	Chanson / Folk	Pop / Rock & Roll
1967	1.Eddie Barclay - A man and a woman 2.Bárbara & Dick - Funeral del Labrador 3.Chico Buarque - La banda	1.Los Bravos - Black is black 2. Los Pekenikes - Lady Pepa 3. The Four Tops - Reach Out I'll Be There	1.Jacques Dutronc - Les play boys 2,3. Mireille Mathieu - Paris en Colère	1.Dalida - Bang bang 2.Gianni Morandi - C'era un ragazzo che come me... 3.Gianni Morandi - Se perdo anche te
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Balada / Chanson	Pop / Soul /Rock & Roll	Pop / Chanson	Pop
1968	1.Sandro - Quiero llenarme de ti 2.Armando Manzanero - Esta tarde vi llover 3.Miriam Makeba - Pata pata	1.Pic Nic – Cállate niña 2. The Beatles - Hello, Goodbye 3. Pic Nic - Cállate Niña	1. Mireille Mathieu - La Dernière Valse 2. David McWilliams - Days of Pearly Spencer 3. The Moody Blues - Nights in White Satin	1.I Camaleonti - L'ora dell'amore 2.Don Backy – Canzone 3.Antoine - La tramontana
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Jazz / Folklore / Rock & Roll	Pop / Folk	Rock Simfònic / Pop / Chanson	Pop / Rock
1969	1.Leonardo Favio - Fuiste mía un verano	1.Mary Hopkins - Those were the days		1.Mary Hopkins - Those were the days

	2. La Joven Guardia - El extraño del pelo largo 3. Sandro - Rosa, rosa	2. Barry Ryan – Eloise 3. Karina - Las flechas del amor	1,2,3. Dimitri Dourakine - Casatchok	2. Barry Ryan – Eloise 3. Karina - Las flechas del amor
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock & Roll / Romàntica	Pop / Folk	Chanson	Pop / Blues

Taula 1. Hits de l'època dels 60 a l'Argentina, Espanya, França i Itàlia. Elaboració pròpia a partir de les dades de "Hits of the World" de Billboard Magazine

2.2. Hits a Argentina, Espanya, França i Itàlia als anys 70

	ARGENTINA	ESPANYA	FRANÇA	ITÀLIA
ARTISTA - CANÇÓ				
1970	1. Amelita Baltar - La balada para un loco 2. Peret - Es preferible 3. Jimmy Cliff - Wonderful World, Beautiful People	1. The Archies - Sugar Sugar 2. Víctor Manuel - Paxarinos 3. Miguel Ríos - Himno a la Alegría	1,2. Michel Delpech - Wight is Wight 3. Shocking Blue - Venus	1. Gianni Morandi - Belinda 2. Lucio Battisti - Mi ritorni in mente 3. Gianni Morandi - Ma chi se ne importa
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Rumba catalana / Reggae / Rock & Roll / Tango	Rock&Roll / Pop / Rock	Pop / Rock	Pop / Rock
1971	1. Mardi Gras - Girl, I've Got News for You 2. Nino Bravo - Te quiero ,te quiero 3. Sabú - Vuelvo a vivir, vuelvo a cantar	1. Nino Bravo - Te quiero, te quiero 2. Dawn - Candida 3. George Harrison - My sweet lord	1. Michel Sardou - J'habite en France 2,3. George Harrison - My Sweet Lord	1. Lucio Battisti - Anna 2. Massimo Ranieri - Vent'anni 3. Nicola Di Bari - Il cuore e' uno zingaro
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock&Roll / Balada	Pop / Rock / Balada	Folk / Pop / Rock / Música de varietats	Balada / Pop / Rock
1972	1. Gilbert Montagné - The Fool 2. Luis Aguilé - El Frescales 3. Sabú - Rosas a Sandra	1. Pop – Tops - Mammy Blue 2. Jeanette - Soy Rebelde 3. Redbone - The Witch queen of New Orleans	1,2,3. Stone & Eric Charden - L'avventura	1. Pooh - Pensiero 2. Lucio Battisti - La canzone del sol 3. Nicola Di Bari - Chitarra suona piu' piano
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Romàntica / Disco	Pop / Rock / Funk / Balada	Pop	Pop / Rock / Balada
1973	1. Juan Marcelo - Ahora que soy libre	1. Andy Williams - Speak softly love		1. Claudio Baglioni - Questo piccolo grande amore

	2. Juan Eduardo - Ayer volé 3. Camilo Sesto - Fresa salvaje	2. Lynsey de Paul - Sugar Me 3. Camilo Sesto - Amor... Amar	1,2,3. Mort Shuman - "Le lac majeur	2. Lucio Battisti - Il mio canto libero 3. Massimo Ranieri - Erba di casa mia
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock&Roll / Romàntica	Pop / Balada / Jazz / Rock	Rock & Roll	Pop / Rock
1974	1. Gianni Nazzaro - Ma che sera stasera 2. Gigliola Cinquetti - Alle porte del sole 3. Quique Villanueva - Nosotros dos y nada más	1. Camilo Sesto - Algo Más 2. Demis Roussos - Goodbye my love, goodbye 3. Suzi Quatro - 48 crash	1,2,3. Michel Delpech - "Les divorcés	1. Lucio Battisti - La collina dei ciliegi 2. Gigliola Cinquetti - Alle porte del sole 3. Berto Pisano - A blue shadow
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock Melòdic	Pop / Rock Melòdic	Pop	Pop / Jazz
1975	1,2,3. Camilo Sesto - Melina	1. Manolo Otero - Todo el tiempo del mundo 2. Bimbo Jet - El bimbó 3. Richard Cocciante - Bella Sin Alma	1,2. Bimbo Jet - El Bimbo 3. Dave - Vanina	1. Cochi e Renato - E la vita, la vita 2. Wess & Dori Ghezzi - Un corpo e un'anima 3. I cugini di campagna - Un'altra donna
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Pop / Rock Melòdic / Balada	Pop / Disco / Balada	Pop / Chanson / Disco	Pop / Soul
1976	1,2,3. Cacho Castaña - Cara de tramposo	1. Lolita - Amor, Amor 2. Lorenzo Santamaría - Para que no me olvides 3. Miguel Gallardo - Hoy tengo ganas de ti	1. Nicolas Peyrac - Et mon père 2. Nestor le Pingouin - À la pêche aux moules 3. Joe Dassin - Ça va pas changer le monde	1. Bruno Lauzi - La tartaruga 2. Oliver Onions - Sandokan 3. Lucio Battisti - Ancora tu
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Tango / Rock Melòdic	Balada / Flamenco	Chanson	Pop
1977	1. Los Bukis - Falso amor 2. Pomada - Ojos sin luz 3. Luciana - Quiero tu vida	1. Jarcha - Libertad sin ira 2. Oliver Onions - Sandokan 3. Elton Jhon & Kiki Dee - Don't go breaking my heart	1,2,3. Gérard Lenorman - Voici les clefs	1. Gianni Morandi - Sei forte papà 2. Keith Emerson - Honky Tonky Train Blues 3. Mal - Furia
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Cumbia / Rock alternatiu / Balada	Pop / Rock alternatiu / R&B	Chanson	Pop / Jazz / Rock alternatiu
1978	1,2,3. Grupo Miramar/Los Nómadas - Una lágrima y un recuerdo	1. Elsa Baeza - Credo 2. Café Crème - Unlimited Citations	1. Sheila and Black Devotion - Singin' in the Rain Part 1 2,3. Boney M. - Belfast	1. Matia Bazar - Solo Tu 2. Matia Bazar - E Dirsi Ciao 3. Rino Gaetano - Gianna

		3. Umberto Tozzi - Te Amo		
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Balada tropical	Folk / Pop / Disco	Disco / Pop	Pop / New wave
1979	1. Lipps Inc. - Funkytown 2. Patrick & Sue Timme - D.I.S.C.O. 3. Kiss - Shandi	1. Umberto Tozzi - Tú 2. New Trolls - It's DOWTOWN 3. Cherry Laine - Catch the cat	1. Village People - Y.M.C.A. 2. Bee Gees - Tragedy 3. Patrick Hernandez - Born to Be Alive	1. Lucio Battisti - Una donna per amico 2. D. D. Jackson - Meteor Man 3. Bee Gees - Too Much Heaven
<i>ESTIL MUSICAL PREDOMINANT</i>	Disco / Funk / Hard rock	Pop / Pop – rock / Rock alternatiu	Pop / Disco / Rock	Pop / Disco

Taula 2. Hits de l'època dels 70 a l'Argentina, Espanya, França i Itàlia. Elaboració pròpia a partir de les dades de "Hits of the World" de Billboard Magazine

2.3.Hits a Xile, anys 60

XILE			
1965		1976	
DECEMBRE	JULIOL	ABRIL	JUNY
ARTISTA – CANÇÓ (ESTIL MUSICAL)			
<ul style="list-style-type: none"> Edgar y Los Vikings - Te dejé de pensar (ROCK & ROLL) Charles Aznavour – Isabelle (CHANSON) Connie Francis - Olvida la mañana (POP / ROCK&ROLL) Serge Gainsbourg - Pouppe de cire, pouppe de son (CHANSON / JAZZ) Roberto Aguilar - Una pena (MÚSICA POPULAR) Luis Dimas - Amiga mía (ROCK&ROLL / TWIST) Paul Anka - Every day a heart broken (POP / JAZZ) Jorge Rebel - El Escampavía (POP) Los cuatro de Chile - Laguna del desierto (NEOFOLKLORE) Los Átomos - Tu llamado (ROCK/POP) 	<ul style="list-style-type: none"> L. Morales - Zamba de mi esperanza (MÚSICA POPULAR) Mayte Gaos - Por tu querer (BALADA/ROCK&ROLL) Leiber&Stoller - Labios afortunados (ROCK&ROLL) Hugo Beiza - No, no es verdad (POP/BALADA) Guty Cárdenas - Ojos tristes (TROVA YUCATECA) Sergio Maldonado - Por qué llora el cielo / La radiofonía (POP) Rolando Alarcón - El desatre de Rancagua / En el patio de la escuela (NOVA CANÇÓ/NEOFOLKLORE) Scciammarella - Necesito olvidar (TANGO) Edgar y Los Vikings - ¡Yeah! ¡Yeah! (ROCK&ROLL) 	<ul style="list-style-type: none"> Trini López - Melodia de Trini (POP ROCK) Palito Ortega / Luigi Claudio – Jamás (POP ROCK) Noro Varella – Cartagena (CUMBIA) Testa Renis - Cuando digo que te amo (POP) Ray Charles - What I'd say (BLUES/SOUL) Chico Buarque - El funeral del Labrador (BOSSA NOVA) Adamo - Mis manos en tu cintura (BALADA/POP) 	<ul style="list-style-type: none"> Luigi Tenco - Chao, amore, chao (MÚSICA POPULAR) Juan Ramón – Gina (ROCK&ROLL/POP) Ginette Acevedo – Migajas (FOLKLORE/BALADA) Luz Elia - Corazón loco (ROCK&ROLL/POP) Luis Murua - Sí quieres ándate / Mañana, mañana (BALADA/POP) Willy Monti - Mi vecinita / No trates de engañarme (BALADA) Luisin Landez - Por qué suspiráis (CUMBIA) Chico Novarro - Nuestro balance (BOLERO/BALADA) Gabriel Ruiz - Noche inolvidable (BALADA)

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Beiza / Pedreros - Terminan todas las clases (CANÇÓ MELÒDICA) ▪ Calabrese / Theodorakis - La danza de zorba (MÚSICA GREGA) ▪ Rafael Peralta - Hola pappy, hola mammy (POP) ▪ The Carr Twins - Be pop a Lula (ROCK /POP) ▪ Los Ramblers - Entre un sí y un no (ROCK&ROLL/POP) ▪ Joe Meck – Telsar (ROCK&ROLL) ▪ Ramón Aguilera - Quiero huir de mi (BOLERO/BALADA) <ul style="list-style-type: none"> ▪ Bobby Solo - Cree en mi (POP/ROMÀNTICA) ▪ Luz Eliana - Muriendo de amor (POP/ROCK) ▪ Los Paulos / Raúl de Ramón - Camino de soledad (NEOFOLKLORE) ▪ Ramón Aguilera / Los Playeros – Buscándote (BOLERO/BALADA) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ W. Soriano - El mal queriendo (MÚSICA POPULAR) ▪ Alan y sus Bates - Chicas queremos / Muchachita solitaria (POP/ROCK) ▪ Sofanor Tobar - Viento calameño (FOLKLORE) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Valerio Leppe - Acompáñame a llorar (FOLKLORE) ▪ Yupanqui / Del Cerro - El alazán (FOLKLORE) ▪ Ángel Parra - Coplas americanas (FOLKLORE / NOVA CANÇÓ) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fernando Montes - Tengo que ocultar (BALADA/POP) <ul style="list-style-type: none"> ▪ Bécaud - Sí pudiera revivir (CHANSÓN) ▪ José Alfredo Fuentes - Siento miedo (BALADA/POP) ▪ Palito Ortega - Digan lo que digan (BALADA/POP)
---	---	---	--

Taula 3. Hits de l'època dels 60 a Xile. Elaboració pròpia a partir de les dades de la revista "El Musiquero" (decembre i juliol 1965, abril i juny 1967)

2.4.Hits a Xile (1970-73)

XILE					
1970		1972		1973	
Nº 104	Nº120	Nº130	Nº158	Nº160	Nº182
ARTISTA – CANÇÓ (ESTIL MUSICAL)					
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Donald - Te quiero y lo sabes / Cuando tú te vayas (POP/BALADA) ▪ Miguel Ríos - Un otoño triste (POP/ROCK) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Leo Dan - Te he prometido/Coche de carrera (BALADA/FOLKLORE) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Luis Demetrio – Te voy a matar (MÚSICA POPULAR) ▪ Cuco Sánchez – Celoso/Invierno de 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Joan Manuel Serrat – Señora (TROVA/NOVA CANÇÓ) ▪ Víctor Manuel – Quiero abrazarte tanto (POP) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Luis Advis/Villadiego – Nuestro tiempo terminó (FOLKLORE) ▪ Antonio Zabaleta – Mira es el amor 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los Naufragos/F.Smith – Esto se acabó (ROCK/POP) ▪ Luis Miguel Silva/Los Golpes – Mil caminos (BALADA/POP)

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sandro - Rosa, rosa (ROCK&ROLL/POP) ▪ Maijope Show - Acuario (POP) ▪ Luis Grillo - A él (POP/BALADA) ▪ Patricio Renan - Por amor (BALADA/POP ROCK) ▪ Petula Clark - Happy heart (MÚSICA POPULAR) ▪ Los Ángeles Negros - Porque te quiero (BALADA/POP) ▪ José Alfredo Fuentes - Luna de miel (BALADA/POP) ▪ Gabriella Ferri - Te regalo yo mis ojos (POP/FOLK) ▪ Paola Sola - Te vas a enamorar (POP) ▪ Piero - Mi viejo (CANÇÓ PROTESTA/TROVA) ▪ Violeta Parra - Gracias a la vida (FOLKLORE/CANÇÓ PROTESTA) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ German Freytes - Siempre juntos (POP/ROCK) ▪ Lucho Gatica - Odio (BOLERO/BALADA) ▪ D. Ramos/P. Ortega - Qué calor (POP ROCK) ▪ Palito Ortega - Cuando me muera/Gracias a dios por tu amor (POP ROCK) ▪ The Sand Pipers - Sensacional (FOLK/ROCK) ▪ Ennio Sangiusto - Cuando te canses/Sha la la (MÚSICA POPULAR) ▪ Rafael Peralta - Deja eso ya (POP/ROCK) ▪ Orlando Brito - Angustia (BOLERO) ▪ Violeta Parra - La Jardinera (FOLKLORE/CANÇÓ PROTESTA) ▪ Sandro - Tengo/Estoy desesperado (ROCK&ROLL/POP) ▪ Adamo - Amo (BALADA/POP) ▪ Manzanero - Perdóname (BALADA/BOLERO) ▪ Silvio Soldán - Hablemos con dios (BOLERO) ▪ John Stewart/Ral Cristian - Creyéndote soñador (FOLK/POP) 	<p>verano (MÚSICA POPULAR)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Juan Rodríguez/Pedro Vega/Norte 6 - Juan el pescador (CUMBIA) ▪ Chucho Avellanet - La renuncia/No te vayas (no me dejes, no me olvides)/Muñeca (BALADA/BOLERO) ▪ Lucho Gatica - Qué haré/La noche de tu partida (BOLERO/BALADA) ▪ Ramón Avilés - Cantina de mi barrio (BOLERO) ▪ Daniel Patiño - El viejo retrato (POP) ▪ María y Federico - No soy de aquí (MÚSICA POPULAR) ▪ Luis Aguilé - Quiero organizar tu vida (ROMÀNTICA) ▪ Marcelo Rossi - Se equivocó la gitana (POP) ▪ Ernesto Montiel/Emilio Chamorro - Villanueva (CHAMAMÉ/FOLKLORE) ▪ Federico Riera - Virgencita de Caacupe (MÚSICA POPULAR) ▪ Abel Montes - Yo conocí el litoral (NEOFOLKLORE/BALADA) ▪ Cholo Aguirre - Transnochados Espineles 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ José Alfredo Fuentes - Celoso (BALADA/POP) ▪ Carletti/Valerio Mongardini - Si supieras amor mío (BALADA/POP) ▪ Los Iracundos - Va cayendo una lágrima (POP ROCK/ROCK&ROLL) ▪ Joe Borsani - Si me ves volar (POP) ▪ M. Clavell/Raphael - Somos (BALADA/POP) ▪ Gloria Benavides - Por qué no fui yo tu primer amor (BALADA/POP) ▪ Nino Bravo - Esa será mi casa (BALADA/ROMÀNTIC A) ▪ Paco Chanona/José Alfredo Fuentes - Si me miran a los ojos (BALADA/POP) ▪ Nicola di Bari/Nada - Qué daño hacen los celos (BALADA/ROMÀNTIC A) ▪ Bigote Arrocet - Juistete, pero gorviste (BOLERO) ▪ León/Algueró - Te quiero, te quiero (BALADA) ▪ Tormenta - Adolescente tierno (BALADA/POP) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Julieta - Si supieras (POP) ▪ Industria Nacional - Guatemala que chica mala (POP) ▪ Fuentes/Cáceres/José Alfredo Fuentes - Tanta ternura (POP/BALADA) ▪ Jorge Darrié - Sol dorado ayúdame (POP/ROCK&ROLL) ▪ Buddy Richard - Tengo pena por ti (POP/ROCK) ▪ Marco Aurelio/Patricio Morán - Basta (BALADA/BOLERO) ▪ Osvaldo Geldrés/Carmen Verónica - Sola (BALADA/POP) ▪ José Sierra Flores/Los Aragon - La lengua (TWIST) ▪ Falcón/Bergeret/Beker y Bal/ Abracadabra - Del tiempo de papa (POP/BALADA) ▪ Iván Berríos/Pachi y Pablo - Te diré que hay amor (POP/BALADA) ▪ Leo Nuñez/Anita Flores - Canción de amor/El signo de nuestro amor (POP) ▪ Sonora Palacios - El frutero/Buen día mama (CUMBIA) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Frutos del país - Todavía te quiero/Tengo un problema (ROCK/POP) ▪ Santiago Elizalde - Canción de mi dolor (POP/BALADA) ▪ Gonzalo Salinas/Los Golpes - Para cuando te ausentes (BALADA/POP) ▪ George Harrison - My sweet lord (ROCK/POP) ▪ Carlos Barocela - Tu nombre en la arena (BALADA) ▪ Manuel Alejandro - Cierro mis ojos (BALADA/POP) ▪ María Grever - Júrame (BOLERO) ▪ Tito Fernández - Mi hijo (FOLKLORE/TROVA) ▪ Roberto Carlos - Detalles (BALADA/ROCK) ▪ José Alfredo Fuentes/Óscar Cáceres - Supongamos (POP/BALADA) ▪ Carl Sigman/P.Mars - My heart cries for you (POP) ▪ Dean Martin - Domino (POP)
---	---	---	---	--	---

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ María Esther Aguilar – Échame otra, cantinero (MÚSICA POPULAR) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gómez y Cocomarola – Vivo soñando (CHAMAMÉ/FOLKLORE) 			
--	---	---	--	--	--

Taula 4. Hits de l'època de 1970-73 a Xile. Elaboració pròpia a partir de les dades de la revista "El Musiquero".